مصر
لعبة مُغلقة

بغداد
كرنفالات الحزن والأمل

تمبكتو ..
الظهور من بعيد

آثار القدس..
إلى أين؟

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 81 - يوليو 2014



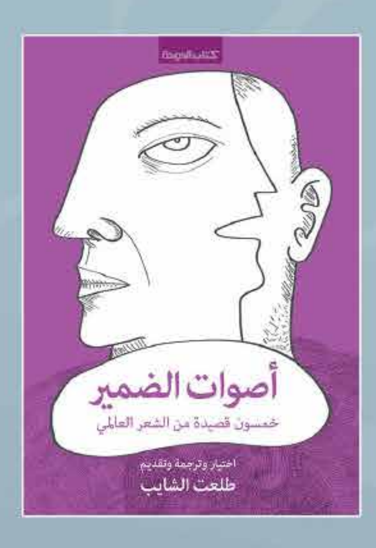
مجّاناً مع العدد كتاب:
محمد إقبال
مختارات شعرية

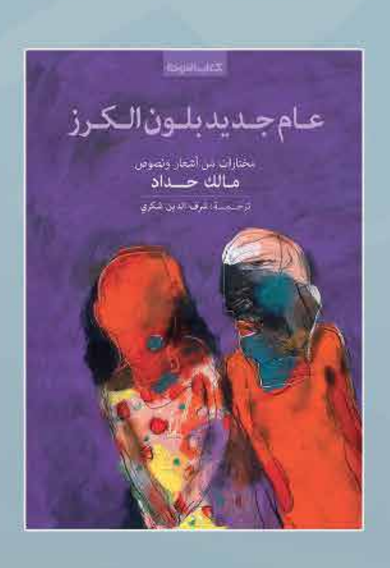
عُلبة الصبر

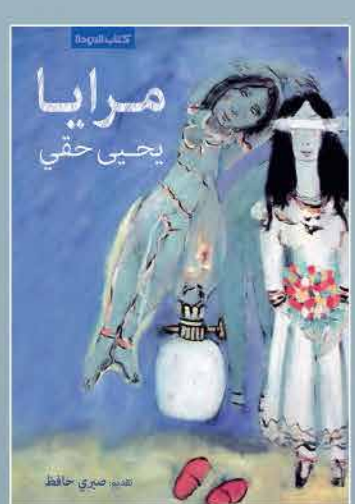
Al Doha Magazine issue No. 81

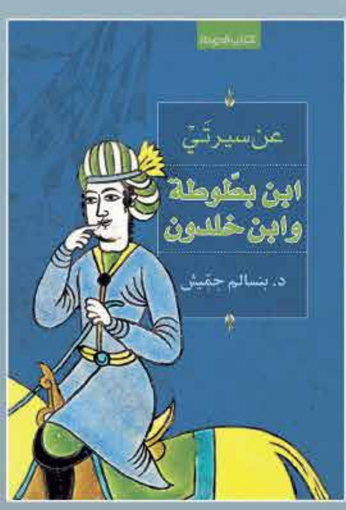
صدر في سلسلة كتاب الدوحة

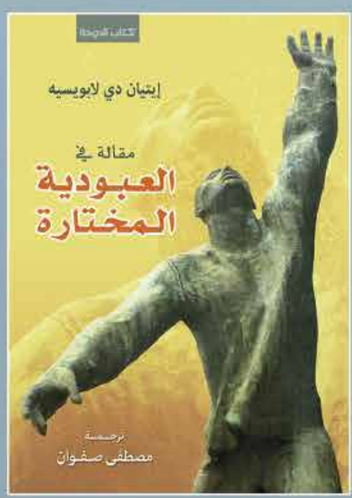












يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com

الإعلام والأزمات

في عالمنا اليوم تتنوّع الأزمات، وتتصاعد حدّتها. ويظهر جليّاً دور الإعلام في التعامل معها؛ إما بكونه طرفا فيها أو العمل على تصعيدها. ونادرا ما يسهم في حلّها. وكل ذلك مبني على مواقف وتوجّهات يتخذها الإعلام من أزمة ما قد تغيب معها الحقيقة التي يكون الكشف عنها هو مهمّة الإعلام الأولى ومصدر ثقة الجماهير فيه.

تتنوّع الاستراتيجيات التي يتّبعها الإعلام في مواجهة الأزمات، ويصاحب ذلك تعدّد مماثل في الخطاب الإعلامي إزاء تلك الأزمات في صورة رسائل موجّهة ذات أهداف ومصالح معيَّنة.

ومع اختلاف طبقات الجمهور المستهدف يتّضح للمتلقّي الناقد تباين المعالجات الإعلامية للأزمة بين من يبتغي التهويل والتضليل والتلاعب والتشويه في معالجة سطحية باهتة، ومن يريد نقل المعلومات الحقيقية وبحث الأزمة من كل جوانبها ومع كل أطرافها، في معالجة شاملة تعكس موقفاً متكاملاً ووعياً عميقاً بالأزمة نفسها.

وفي كلا الموقفين تُطرَح تساؤلات عديدة حول مصداقية ما نشاهده، أو نسمعه، أو نقرؤه.

وهنا نتساءل: كيف يحدّد الإعلام موقفه من الأزمة؟

صحيح أن لكل مؤسسة إعلامية من يملكها، ويوجّهها، ويحدد سياستها، ولكن الأولوية في وقت الأزمات تكون للالتزام بالمصداقية والعمل على كشف الحقائق والإسهام في تنوير الرأي العام وتثقيفه وتوعيته حتى لا تكون الرسائل الإعلامية مجرد كلمات لا معنى لها بعيدة كل البعد عن الصدق والموضوعية، وعن حقيقة الأزمة وأسبابها وجوانبها ومراحل تطورها.

كثيرة هي وسائل الإعلام التي لا تنجح في المعالجة الإعلامية للأزمات، حيث يكون انحيازها إلى التلاعب والتضليل والتشويه واضحاً ومكشوفاً، وخطابها انفعالياً متضارباً متناقضاً يكشف عن سوء تخطيط وقلّة وعي بالأزمة مع استغلال فاضح لتحقيق مصالح ليس لها علاقة بما للإعلام من رسالة شريفة ودور حيوي في نقل الأحداث الواقعية والمعلومات الصحيحة للجمهور، وهي لذلك بعيدة كل البعد عن المهنية والاحترافية في معالجتها للأزمة.

وإذا كانت الأزمات تفرض نفسها على الإعلام فإن عليه - من باب أولى - التخطيط بحكمة لمواجهتها من خلال بحث أسبابها الحقيقية، ومعرفة كل جوانبها، واعتماد النظرة الشاملة لها بما يؤدّي إلى وضوح الرؤية وصولاً إلى إدارتها بنجاح.

يتطلب النجاح في إدارة الأزمة إعلامياً دقّة وموضوعية في فهم أسبابها ومكوّناتها ومتابعة تطوّرها والوصول إلى صورة أقرب ما تكون إلى الواقع الذي هي عليه، كما يقتضي وضع المبادئ والمعايير الحاكمة لمراحل إعداد المعالجة الإعلامية وتنفيذها وتقييمها من أجل إنتاج خطاب إعلامي صادق ومتوازن يكون محلّ ثقة الجمهور المستهدف، ومحققاً الأهداف المبتغاة منه.

إن الحرية التي يطالب بها الإعلام في إنتاج خطابه الإعلامي، وعبر وسائله المختلفة، يجب أن تكون مقرونة دائما بمسؤولية مهنية و أخلاقية تراعي مواثيق الشرف الإعلامي، وتسهم في صنع رسالة إعلامية صادقة وفعّالة.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية



السنة السابعة - العدد الواحد و الثمانون
رمضان 1435 - يوليو 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.
توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـراليـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



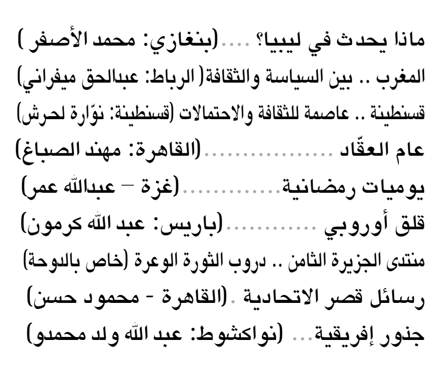
العمل الفني للغلاف:
Francis Bacon
بريطانيا

مجاناً مع العدد:



محمد إقبال
مختارات شعرية

متابعات







ملف

عُلبة الصـبر

عبدالوهاب الأنصاري
د. عبد الرحيم العطري
د. محمد الشحات
د. عمرو عبد العزيز منير
عبد الكريم بنينة
د. حسين محمود
بن علي لونيس
عبدالرحيم كمال
مسعد أبوفجر
منير أولاد الجيلالي

مقالات

حوار 24

أدب 62

ترجمات 66

نصوص 72

كتب 86

فريدة بورقية.. السينما تُسْمِعُ صوت المرأة





محمد حسن الجندي .. قمة أطلسية



سينما 118

تشكيل 138

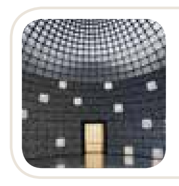
موسيقى 148

عمارة 152

بروفايل 154

علوم 156

صفحات مطوية 158



هَل فَقدَت اللوْحةُ هَالتَهَا؟
التَّعبير التَّشْكِيلي ومُفارَقاتُه الرَّاهِنَة



ماذا يحدث في ليبيا؟

بنغازي: محمد الأصفر

تعيش ليبيا هذه الأيام أحداثاً متسارعة، يصعب رصدها ومتابعتها بدقة. حقول نفط مُقْفَلَة من قبل مجموعة مسلحة أسست جسماً سياسياً لم يعترف به دولياً، جنرال عسكري متقاعد يعلن حرباً ضد كتائب الثوار ذات التوجه الإسلامي ويطلق عملية اسمها «الكرامة» ويبدأ في قصف مقرات وبوابات لهذه الكتائب جواً، مطار بنينا بنغازي مقفل، السفر براً صار خطيراً، بوابات وهمية في الطرق تقوم بالتفتيش والاعتقال، طائرات في الجو لا يعرف أحد لمن تتبع، كهرباء تنقطع، الدولة لا تسيطر على أي شيء. يوم الجمعة دائماً مسيرات.. الأحداث تتوالى، كل فريق لديه أوراق يلعبها، هذا الفريق ينشر فضيحة، الفريق الآخر ينشر شيئاً يجعل الرأي العام ينسى ما نشر الفريق الأول أمس، الملعب الليبي مكتظ باللاعبين المحليين والإقليميين والدوليين، المباراة صاخبة، دامية، لا تعرف الهدوء، في ليبيا ثلاثة رؤساء حكومات، كل حكومة تدعي أنها الشرعية، أحد الظرفاء اقترح أن يسمحوا لهم بأداء عملهم بطريقة المناوبة، كل رئيس يترأس 8 ساعات في اليوم، المؤتمر الوطني الذي يمنح الثقة للحكومة يعاني انقساماً حاداً، بعض أعضائه استقالوا، البعض الآخر فقد مصداقيته لأنه دخل الانتخابات كمستقل، وبعدها ثبت أنه يتبع الليبراليين أو الإسلاميين، البعض الآخر يتغيب عن الجلسات عمداً، حتى لا يكتمل النصاب القانوني في الجلسة، فلا تتخذ قرارات، المؤتمر أحياناً يعقد جلساته في مكان سرّي لعدم توافر الأمن في مقره الرئيسي بفندق ريكسوس وسط طرابلس، بعض الجلسات التي بثت مباشرة على الهواء أظهرت للمواطن سطحية وفجاجة بعض الأعضاء الذين انتخبهم.

النائب العام عليه تحفظات، المفتي يصدر فتاوى تمس السياسة وتؤثر في الحرَاك لصالح طرف ضد طرف آخر في رأي البعض، الكثير يسأل مَنْ يحكم ليبيا، والكثير لا يملك الإجابة، لا مركز شرطة تشكو له، ليس أمام الفرد عند حدوث خطب سوى العُرف، القبيلة، أو الميليشيا المسلحة التي توافقك سياسياً أو لك فيها عنصر مؤثر.

ليست هناك دولة الآن مرئية، لكن الناس آخر الشهر تشدّ الرحال إلى البنوك وتتقاضى مرتبها، هناك مؤسسات تعمل بانتظام، وأخرى مُغلَقة، وأخرى يكتسحها التسيب، هناك لجنة الستين تعمل في مدينة آمنة هي البيضاء لصياغة الدستور، وهناك انتخابات مجلس نواب، هناك فرق رياضية تلعب محلياً ودولياً، هناك أعراس لا تتوقف.. ومقبرة تستقبل موتى الدماء بشكل يومي.. هناك ظلام كثيف.. لكن ثمة أملاً يشرق كل حين.

الناس الآن تريد أن تستقر، تريد أن تخرج من حالة الثورة إلى حالة الدولة المدنية الديموقراطية، بعد إسقاط حكم القذافي الذي امتد لـ 42



سنة كان الرأي السائد والمتداول بحماس بين أبناء الشعب أن ليبيا ستبنى وستصير مثل الدوحة أو دبي في سنوات قليلة، كانت الناس في بداية الثورة متحمسة جداً، كانت قلباً واحداً، كان الأمان يسود، والكل سعيد جداً بالتغيير، والآن بعد أن صدم الجدار جماجم الكثيرين، صارت الناس تعيد حساباتها وتتفهم أن التغيير السياسي وحده لا يكفي، فلابد من العمل، لابد من تغيير النفوس نحو الإيجابية، نعم :« إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم».

تحدث أستاذ العلوم السياسية في جامعة بنغازي الروائي المعروف د. صالح السنوسي عن رأيه في الفوضى والمشاكل التي تعيشها ليبيا اليوم وأين يكمن الخلل وكيف تعالج مثل هذه الأزمات، فعزا ذلك للمؤتمر ولضعف كفاءته في الأداء السياسي وكذلك للناخبين الذين صوتوا لشخصيات معينة، والكثير من هذه الاختيارات أتت -على ما يبدو- برجال لم يفعلوا ما كان يتوقعه منهم ناخبوهم، لأن الكثير من هؤلاء ينتمون إلى تنظيمات سياسية لها رؤية مختلفة في شكل الدولة وفي شكل السلطة، ومن ثَمّ تحول المؤتمر إلى حلبة صراع بين أصحاب الرؤى السياسية المختلفة في مرحلة انتقالية لا تتحمل الصراع، بل تتطلب التوافق من أجل إرساء أركان الدولة وترسيخ بنيات السلطة السياسية.

روائي آخر هو عبدالله الغزال عزا السبب لوجود أزمة ثقافية تعيشها البلاد، وعجزت السلطات الثقافية منذ ثورة فبراير وإلى الآن في علاجها أو الحد من خطورتها، حيث حمل المؤسسة الثقافية مسؤولية ما تعيشه البلاد الآن من ضياع للثورة وإفقادها معناها بطرق ممنهجة أعدها الأعداء بعناية.

«أنا أدرك حقيقة مخيفة - يقول - وهي أن حرباً أهلية كانت مندلعة (يقصد ثورة 17 فبراير) أكلت أكثر من خمسين ألفاً من الليبيين وأن هناك جراحاً تنزف في كل مكان وكان على الحراك الثقافي أن يُسخِّر كل طاقاته من أجل أن تبرأ هذه الجراح سريعاً».

ويضيف: «كان جيفارا يقول أحب دائماً مرحلة ما قبل الانتصار، والكثير يعتقد أن الحسم العسكري في تاريخ الثورات هو نهاية المطاف غير أن الحقيقة الغائبة هي أن الاكتمال الصحيح للثورة لن يتأتى إلا بحسومات أخرى. ومن أهمها الحسم الثقافي الذي يغذي الروح الجديدة، وكذلك الحسم الأخلاقي وهذا يحتاج إلى الكثير من الجهد والحلم والصفح».

من جهته، القاص فرج قناو، مدير الدائرة القانونية في هيئة دعم وتشجيع الصحافة، شَخَّصَ الأزمة التي تعيشها البلاد بقوله : «الحالة السياسية في ليبيا أصبحت قاتمة، ووصلت إلى أسوأ حالاتها، ما كنا نراه في الشركات والمؤسسات العامة من حيث إن الإدارة القديمة لا ترغب في التسليم للإدارة الجديدة، أصبحنا نراه على أعلى مستوى».

المغرب

بين السياسة والثقافة

الرباط: عبدالحق ميفراني

البيان الذي وقّعه مثقفون وكتّاب مغاربة ضد «خطة الإصلاح» التي يقودها وزير الإعلام محمد الخلفي، والتي اعتبرها المعارضون مُحاولة «لفرض الوصاية الدينية» على الإعلام السمعي والبصري، ونعت وزير الاتصال البيان نفسه بـ«الخطاب الأيديولوجي والتمييزي والتحريضي المعادي للديموقراطية»، أعاد فتح جبهة للنقاش تمس جوهر علاقة المثقف بالشأن العام. إذ يتجاوز الأمر الإعلام العمومي، وحتى نقطتي الحداثة والأصالة، ولو أن هذا النقاش يتجدَّد في ظل تلويح قطب «العدالة والتنمية» العمود الفقري للحكومة المغربية إلى «جهات» تستهدف مشروعه السياسي.

لقد ظَلَّ «الثقافي» في المغرب يعيش قسراً تحت إكراهات السياسي كلما أصبح هذا الأخير شعاراً لمرحلة تاريخية يمر بها البلد. ويتجدَّد هذا النقاش بين السياسي والثقافي في كل مناسبة تقريباً، بل ويزداد توهجاً كلما أصبحت السلطة السياسية المهيمنة أكثر تعبيراً على جعل الثقافي خارج أجندتها. ويثار في المحطات الأخيرة التي شهدها المغرب الثقافي عودة هذا السؤال لكنه مغلف بمضمون جديد، إذ أصبح المثقف خارج مضمار التحولات المتسارعة التي يشهدها المغرب. لقد استطاعت الدولة في الكثير من المحطات التاريخية اختراق العديد من هيئات ومؤسسات المجتمع المدني لـ«تدجينها» من الداخل، وأضحى مبدأ الاستقلال الرمزي والفكري طموحاً بعيد المنال.

وزاد من ضمور الدعوات السابقة إلى خلق استراتيجية جديدة للفعل الثقافي وأخرى نادت بحراك ثقافي انتهاء بالدعوة إلى «ربيع ثقافي» (دعوة الناقد سعيد يقطين)، لتوضح تلك الصورة المتشائمة للمشهد الثقافي في المغرب والذي ظَلَّ يعيش تحت وطأة انحسار المقروئية وأزمة القراءة والكتاب، وانضاف لها إقبار الخطة الوطنية للقراءة والتي مثلت استراتيجية وطنية ساهم فيها العديد من الخبراء والباحثين قصد تجاوز حالة الكساد التي يمر بها المغرب الثقافي.

وعندما يشير البعض إلى أننا أصبحنا نعيش أزمة النخب في المغرب، فلأن السياقين معاً، السياسي والثقافي أصبحا فضاء «للعبث الرمزي». فلا المواطن يثق في السياسي ولا المثقف استطاع أن يعيد ذاك الألق الذي مَيّزَ حضوره، خصوصاً عندما يرتبط الأمر بمرحلة تاريخية أساسية يستطيع من خلالها تسويق هذه المكانة من خلال كتاباته الاستقصائية للراهن. كثيراً ما تحولت بعض الشخصيات السياسية إلى رموز كاريكاتورية سواء كانت في الإعلام المكتوب أم الرقمي، بل لقد تحولت هذه الرموز السياسية إلى لعب أيقونات في الفضاء الرقمي سواء كانت من خلال الفيسبوك أم من خلال اليوتيوب أم حتى من خلال التعليقات الساخرة للعديد من رواد الإنترنت، وهو ما يدفع المحلل السوسيولوجي إلى إعادة قراءة الرأي العام اليوم في المغرب خصوصاً مع هذا التحول المتسارع للمشهد.

وزادت التحولات القيمية من التساؤل حول القيم التي أمسى هذا الفريق أو ذاك يسوقها سواء كانت من خلال خطاباته أم من خلال سلوك



اجتماعي أم كتابات أم «تخريجات إعلامية محسوبة»، في حين يبدو المجتمع بتركيبته الجديدة والتي يشكل الشباب قوامها، أكثر إفرازاً لمنظومة جديدة من القيم واستطاع تصريفها علناً من خلال «الحركات الاحتجاجية»، الـ«غرافيتي، الغناء/ الراب»، السينما «الأفلام القصيرة»، اللباس، «ظاهرة التشرميل»...إلخ.

يبدو أن المستفيد من كل هذا هو الدولة، والتي دفعت بها حركة 20 فبراير، التي رافقت بدايات الربيع العربي، إلى التراجع والنزول إلى تحقيق جزء من مطالب الشعب التوّاق إلى التحرر والديموقراطية والحداثة. لكن الدولة ليست شكلاً هلامياً، بقدر ما هي نظام خاضع لأجندته الخاصة يتكيف من خلالها وعبرها إلى أيديولوجيته الخاصة. وحين ينادى اليوم على المثقف المغربي كي ينخرط في معمعان هذا الحراك المدوي فلأن أفق هذا الحراك اكتشف في لحظة معينة أنه بدون خلفية ثقافية لا يمكن أن يؤسس إلى تغيير جذري وفعال. ومن هنا يبرز دور وطبيعة المثقف اليوم، لا هذه النخب المريضة والتي تهالكت وأمست تشكل عبئاً إضافياً على دعوات التغيير وتفعيل مضمون الديموقراطية التشاركية.

لقد سبق للباحثة المغربية هند عروب، الخبيرة في العلوم السياسية، أن شكَّكت في وجود مجتمع مدني ضاغط قادر على مواجهة الدولة كما اعتبرت المثقف في مزاد السلطة، هو الذي يجب أن يكون مراقباً لخيارات السلطة نفسها. وحين يتهم البعض اليوم المثقف بهجران الشأن العام، فجزء من هذه الدعوة يشي بإعادة التفكير في ماهية المثقف و«سلطته» ومهمته وأبعد من رأسماله الرمزي والمعرفي.

ولقد أعاد العديد من الندوات، التي نظمت الأشهر القليلة الماضية، تحيين سؤال طبيعة ووظيفة المثقف الملتحم بقضايا مجتمعه، بعيداً عن الانتهازية والارتزاق. في المقابل، أضحى لافتاً اليوم حضور كتابات بعض المثقفين البارزين في الإعلام المرئي والمسموع والمكتوب، التي تحاول الانخراط الفعلي في أهم الإشكالات المجتمعية واليومية للمواطن البسيط، في محاولة لتكسير الفجوة وتجسيرها.

إن الانخراط الفعلي للمثقف في الشأن العام، هو انخراط في الشأن السياسي. وعليه فجزء من معركة المثقفين المغاربة اليوم هو إعادة الثقة لوظيفة «المثقف» وإلى استقلالية رأيه والتعبير عنه بكل حرية. واعتبار الشأن العام أقرب مجال لانخراطه، فلا يمكن أن نتصور استغناء المثقف عن المجتمع ولا العكس، وحين يتعالى صوت المثقف المغربي اليوم لنقد بعض القرارات السياسية، والتنبيه إلى خطورتها ومنزلقاتها الاجتماعية والثقافية فهذا يعني انخراطه الفعلي في صيرورة الحراك المجتمعي.

الأكيد أن مفهوم المثقف في المغرب تَغَيَّر اليوم، خصوصاً بعد حِراك 20 فبراير والتعديل الدستوري وصعود حزب العدالة والتنمية إلى رئاسة الحكومة، ووازى هذا الحِراك تحولات سوسيولوجية عميقة مَسَّت المجتمع وأفضت إلى ظهور العديد من «القضايا» المجتمعية الجديدة، تفرض على المثقف أن ينخرط في ديدن القضايا الجوهرية والمصيرية التي تمس الشأن العام.

قسنطينة
عاصمة للثقافة والاحتمالات

قسنطينة: نوّارة لحرش

تشهد عاصمة الشرق الجزائري (قسنطينة)، حِراكاً غير عادي، استعداداً لاحتضانها تظاهرة «عاصمة للثقافة العربية لعام 2015». وتحسباً لهذا الموعد الثقافي خصصت الحكومة الجزائرية غلافاً مالياً ضخماً (أثار الكثير من التساؤلات والانتقادات) قُدر بأكثر من 60 مليار دينار جزائري، لتهيئة وإعادة ترميم بعض المرافق الثقافية بمدينة «الجسور المُعلّقة»، ولإنجاز مرافق أخرى بهذه المناسبة. من إيجابيات هذه التظاهرة أن المدينة ستستفيد من 25 منشأة ثقافية جديدة، من ضمنها قاعة كبرى على شكل «الزينيت» الفرنسية تتّسع لأكثر من 3 آلاف مقعد، وكذا فتح ورشات عمل لترميم وإعادة تأهيل أكثر من 74 مشروعاً في التراث المبني والثقافي والديني والسياحي، على أن تُسلم هذه المشاريع والمنشآت في آجال محددة وقبل شهرين من انطلاق التظاهرة التي ستفتتح فعالياتها عبر حفل كبير ليلة 16إبريل/نيسان من السنة المقبلة 2015.

لكن، الذي حدث أن ورشات الأشغال سجلت تذبذباً وتأخراً في وتيرة الإنجاز وهذا ما أثار استياء كل من وزارة الثقافة ورئاسة الحكومة. وبالمقابل، انقسمت الأسرة الأدبية والثقافية في الجزائر، بين مُرحِّب بالتظاهرة وبين ناقد لها وللمال العام الذي يُصْرَف عليها.

من النقاط السلبية لهذه التظاهرة التي ستكون مفتوحة على فعاليات ثقافية عربية ودولية، أن البرنامج لم يضبط بعد، وهذا في ظِلّ غياب مخطط واضح للفعاليات الثقافية التي ستصاحب التظاهرة طيلة عام كامل. وقد أبدى بعض الكتّاب في حديثهم لـ«الدوحة» وجهات نظرهم التي تباينت في مضامينها وسياقاتها.

الكاتب الدكتور إسماعيل مهنانة، قال بهذا الشأن: «لا تبدو قسنطينة تُحضِّر نفسها عاصمةً للثقافة العربية، نرى الكثير من مشاريع البنية التحتية التي تهيّئ للحدث ما تزال بعيدة التحقق، كما لا نجد أي برنامج ثقافي واضح يدعو الفعاليات الثقافية والعلمية للمشاركة في الحدث وإثرائه. يبدو أن هذا الحدث الذي ستصرف فيه أموال طائلة سيضاف إلى مشاريع فشلت في النهوض بقطاع الثقافة، وتلك التي فشلت أيضاً في النهوض بمدينة قسنطينة».

مهنانة، أضاف بنبرة لا تخلو من الانتقاد للحدث المرتقب: «من المفروض أن الحدث في مناسبة جميلة ليس فقط لافتكاك مكاسب ثقافية، وبنى تحتية للمدينة، ولكن أيضاً لتسويق صورة سياحية وثقافية عن قسنطينة على أبعاد عالمية، ولكن يبدو ذلك بعيد المنال حالياً».

مهنانة، يرى أن مثل هذه التظاهرات تخضع لحسابات أخرى غير الثقافية، إذ استطرد قائلًا: «أعتقد أيضاً أن الأموال الطائلة التي تصرف في مثل هذه البرامج الثقافية، خاضعة لحسابات سياسية، وليس نتيجة طبيعية لسياسة ثقافية واضحة، ولهذا فهي محكومة بالفشل، كان من الأجدر استثمار تلك الأموال بشكل أفضل في ربط الصناعة الثقافية باقتصاد سياحي دائم، أي تطوير السياحة الثقافية بما يتلاءم مع خصوصيات كل مدينة. كأن تكون لنا مدينة للمسرح بسمعة عالمية، ومدينة للسينما، وأخرى للفن التشكيلي.. إلخ. يمكن إقامة مدينة خاصة بالفنانين المثقفين تجلب السياح والمثقفين في آنٍ، كما يحدث في دول أخرى مثل النمسا. ولكن يبدو أننا لا نملك بعد نظر بهذا الشكل».

أما الروائي والكاتب إسماعيل يبرير فقال: «في الحقيقة لا يحتاج الفعل الثقافي في أي بلاد في العالم إلى التحايل لحصوله، يعني أن ننتظر حدثاً كبيراً لنضمنه فعالياتنا الثقافية يبدو وكأننا نحتال على طبيعتنا غير الثقافية، أو الرافضة



للثقافة، من هذا الباب أتصور بأن التظاهرة ككل (قسنطينة عاصمة الثقافة العربية) لا تعدو أن تكون حيلة من قِبل الحكومة لكي تتوقف عن رسم استرتيجية ثقافية واضحة، نوع من الاسترخاء بالتخطيط المؤقت للحدث الثقافي، وبعدها سيجد اللاحقون من المسؤولين حيلهم. إن مجرّد التجند لصرف الملايين على التظاهرة مخيب، تلك الملايين كفيلة ببعث الثقافة من رميم، أتساءل ما الذي تعنيه وزارة الثقافة الجزائرية التي لا تملك مجلة مُحْتَرَمَة تمثل التنوع والغنى الثقافي للوطن؟ وهل يعتقد إداريو الثقافة أنهم باستجابتهم لمهامهم الإدارية يخدمون الفعل الثقافي؟ وما هي المسافة بين مقاربة الوزارة الفلكلورية للثقافة ومقاربة المثقف الجزائري المالية لها؟ في عهد الوزيرة السابقة خليدة تومي ظَلّ أغلب «المثقفين والمبدعين» يزحفون نحو هضبة مقر الوزارة حتى دمت قوائمهم الأربع، واليوم يتأهبون لعملية زحف أخرى، لكن القِلّة منهم مَنْ نأى بنفسه وانتصر للثقافة الجزائرية ولو بحركة بسيطة». صاحب رواية «وصية المعتوه» المُتوَّجة بجائزة الطيب صالح للرواية العالمية، أضاف بنوع من الحسرة: «في واقع كهذا لا أتصوّر أن تظاهرة قسنطينة ستكون أمراً مهماً جداً إلا من الناحية المادية».

في حين ترى ابنة قسنطينة القاصّة فاطمة ابريهوم، أن الاحتفال أيّاً كان نوعه بهجة حياة وتحدّ للتقوقع والانغلاق يمكننا من احتضان اختلاف الآخر وتنوّع ما يملك فنحب ما لدينا ونفخر به كما نحب مشاركته لنا.

قبل أن تستدرك: «لكن الذي يحدث دائماً عندنا أنّ هناك «غيلان» تأكل البهجة وتحلّي بما تثمر من أفراح ومكاسب لأنّها لا ترى إلاّ ما ستغنمه من منافع تزيد في رصيدها، ولأنّها لا تكتفي ستتفرّج على جشعها كالعادة أيضاً، وهي تسرق من الفاعلين الحقيقيين كلماتهم وأصواتهم وألوانهم وينسبونها لمحدوديتهم».

صاحبة «رغبات خامدة»، واصلت بنبرة آملة: «أرجو أن تخرج قسنطينة ولو لعام لتستعنب الكثير من الموسيقى والشعر والأفراح فتغسل عنها كلّ ما عانت من سنين العنف والخوف وتلبس حلّتها البهيّة الأنيقة للدنيا فتقدّم فنانيها، وأدباءها، ورسّاميها.. وتمتلئ شوارعها بالألوان والموسيقى والغناء، وتتقرّب من المفكرين والشعراء والكتّاب لتكون مُلهمة الكثيرين فيحملونها في أحلامهم مدينة بَنَتْ جسورها دائماً لتتواصل وتنصت لأصوات القادمين».

من جانبه الشاعر والأكاديمي محمد الأمين سعيدي، قال: «لا بدّ من الإقرار بدايةً بأنّ التظاهرات الثقافية، مهما كانتْ صغيرة أو كبيرة، هي ذاتُ أهمية بالغة من بابِ مساهمتها في الحركة الأدبية والفنية وفي إنعاش مشهد الثقافة الذي يعلوه كثيرٌ من الجمودِ. لكنّ هذه التظاهرات تكون لها الفاعليّة والتأثير فقط حين تنطلق من رؤية ومشروع يؤسسان، من خلال النشاطات المنظمّة للمعرفة، ويقلصان المسافة بين الناس وبين الثقافة التي تُنتَجُ حالياً في معزلٍ شبه تامّ عن متلقيها. هذا الكلام نفسه يقالُ عن تظاهرة «قسنطينة عاصمة الثقافة العربية»، لأنّ على عاتقِ منظّميها أنْ يخرجوا بهذا الحدث عن النمطية المعهودة التي تعرضُ للفلكلور، مع أهميته، أكثر مما تكشف عن الوجه الحقيقيّ للثقافة الجزائرية». سعيدي أضاف: «من ناحية أخرى، يبدو ضرورياً جداً أنْ تكسر هذه التظاهرة ومثيلاتها الجدار المبنيّ حول الثقافة، هذه الأخيرة التي صارتْ حبيسة قاعاتٍ يكون جمهورها، غالباً، من المدعوّين، وأنْ تنقلَ نشاطاتها، وهذا ما نتمنّاه، إلى أكثر من ولاية في الوطن، خاصة إلى الجنوب الشاسع الذي يعيشُ أهله في منأى عن كثير من هذه النشاطات».

عام العقّاد

القاهرة: مهند الصباغ

نظّمَ، مؤخّراً، المجلس الأعلى للثقافة، احتفالية بمناسبة ذكرى مولد عباس محمود العقّاد الخامسة والعشرين، ووفاته الخمسين، حضرها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وأمين المجلس الدكتور سعيد توفيق، والدكتور عبد العزيز العقّاد، والدكتور محمود نسيم، والدكتور مراد وهبة، ومجموعة من الكتّاب والشعراء.

جاء الاحتفال وسط اهتمام متوسّط من قبل وزارة الثقافة، وأيضاً من قبل المثقّفين الذين حضروا جلسات الاحتفالية على مدار يومين بالمجلس الأعلى للثقافة وسط القاهرة، لإحياء ذكرى الأديب والمفكّر والصحافي والشاعر، الذي ولد عام 1889 في أسوان وتوفّي عام 1964، وأصدر الكثير من الكتابات السياسية والأدبية رغم الظروف التي مَرّ بها، كما اشتهر بمعاركه الأدبية مع الكثير من الشعراء والكتّاب، من بينهم أحمد شوقي، وطه حسين، وزكي مبارك، ومصطفى صادق الرافعي، وعائشة عبد الرحمن، حتى إنه أصدر كتاب «الديوان» يهاجم فيه أحمد شوقي. وربما ما جعله مميَّزاً عن جيله هو اعتماده على تعليم وتثقيف نفسه بشكل كامل، وإلمامه بعلوم مختلفة، بالإضافة إلى إصدار كتابه الأول وهو لم يتجاوز الثامنة عشرة.

الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قال إن العقّاد الذي غاب، هو الشخص، أما العقّاد الشمس، والفكر فلم يمت، وسيظلّ حاضراً إلى الأبد، كما أن الذي ظهر من العقّاد بعد أن رحل أوسع وأبقى مما عرفناه في حياته، مضيفاً أن «الكاتب نفسه جمع بين كل العلوم، ولم يجتمع للعقّاد من مواهب إلا لقلّة قليلة، فهو الشاعر، وكاتب السيرة، والروائي، والفيلسوف، والناقد. وينظر القارئ إلى شعر العقّاد فيجده كافياً ليجعله في المقدمة بشعره فقط. وإذا نظر إلى ما كتبه في النقد يجده كافياً ليكون الأول بكتاباته النقدية».

وقال حجازي عن العقّاد إنه أقرب إلى معجزة، وقد انتصر على الموت بكتاباته وهو يعود كلما مَرّ الوقت أكثر قوة، ومع تفجُّر الثورة من جديد، ومع مصر التي انتصرت على الموت مع يناير ويونيو.

وتحدَّث، من أسرة العقّاد، الدكتور عبد العزيز العقّاد في كلمة موجزة عن دور المجلس الأعلى للثقافة وهيئة قصور الثقافة، واهتمام مؤسَّسات الدولة الثقافية بإصدارات العقّاد، وإحياء ذكراه بعد سنوات مَرَّت على وفاته.

ناب عن وزير الثقافة الدكتور سعيد توفيق أمين المجلس الأعلى للثقافة، وقال في كلمته إن العقّاد لم يكن مجرَّد أديب أو مثقَّف أو سياسي، بل كان كل ذلك، وأيضاً كان أنموذجاً لرجل عصامي، وتجاوز- ثقافياً- المعارف التقليدية لدرجة أن صار واحداً من البنّائين الكبار للثقافة العربية، بعد أن هضم الثقافة العربية والأجنبية».

وأضاف أن العقّاد أصبح حديث كل الأوساط في مصر وخارجها، كما أن وزارة الثقافة انتهت من جمع مقالات العقّاد لتقرأها الأجيال الشابة، وسيكون المجلد الأول في يد القارئ خلال الأيام المقبلة، ولابد



من إعادة قراءة ثقافة العقّاد لأن فيها أفكاراً تفيد مصر كثيراً خلال هذه المرحلة».

وأعلن أن وزارة الثقافة قرّرت نشر كل كتابات العقّاد، من أجل تسليط الضوء على جوانب أخرى من أفكاره وحياته لم يعرف عنها القارئ شيئاً، وأيضاً من أجل الاحتفاء بواحد من أكبر مفكّري ومبدعي العالم العربي.

من جهتها، المفكّرة الإيطالية فرانشيسكا كراو قالت إنها جاءت إلى القاهرة للدراسة، وهرباً من إيطاليا، في وقت انتشرت فيه المافيا والعصابات، ولم ينصلح حال إيطاليا إلا بعد انتشار الثقافة هناك، مضيفة أنه لابدّ من ضرورة تبادل الثقافة بين الشعبين المصري والإيطالي، وللثقافة دور كبير في وقف الحروب والإرهاب في العالم كله، خصوصاً في وقت يمرّ فيه الشرق الأوسط بظروف اقتصادية وإنسانية صعبة.

ودار نقاش في الاحتفالية نفسها بين الدكتور محمود نسيم، والدكتور مراد وهبة، والحساني حسن حول «فلسفة الجمال عند العقّاد»، شاركهم فيه الحضور، الذي غاب عنه الشباب بشكل ملحوظ.

الدكتور محمود نسيم قدَّم بحثاً بعنوان «على عتبات العقّاد.. قراءة أولى لموقفه الجمالي»، وقال خلال كلمته: «العقّاد دائماً تحدَّث عن الفن والحياة، والنظام الجامع بينهما، كما كان ينظر إلى الحياة كعملٍ فني.».

أما الدكتور مراد وهبة فقد بدأ كلمته بتساؤل، عن سبب وقوف العقّاد عند الشكل دون المضمون في دفاعه عن حرّيّة الفكر، ويرى وهبة أن السبب في ذلك هو رغبة العقّاد في الفصل بين الحقيقة والعقل، ويحاول ألا يقع في فخّ امتلاك الحقيقة المطلقة، فيحيل الحقيقة إلى الوجدان دون العقل.

وهبة أضاف أن لدى العقّاد مشكلتين: الأولى لها علاقة بتحجُّر الأشكال في الدين، والثانية تتعلَّق بسوء العلاقة بين الطوائف المختلفة مع اضطرارها إلى التعايش في بقعة واحدة في هذا العالم، مشيراً إلى أنه اعتمد دائماً على الشك. مضيفاً: «إن أفكار العقّاد اعتمدت على محاربة الحقيقة المطلقة والأصولية، كما أن القرن الحادي والعشرين هو قرن تصادم الأصوليات واجتماعها ضدّ العلمانية، من ثَمَّ يصبح الصراع الذي يجب أن ننشغل به هو الصراع بين الأصوليات الدينية والعلمانية».

وأوضح أنه دائماً يفكِّر كيف كان العقّاد سيواجه أفكار هذا العصر من خلال مؤلّفاته. كما تعرَّض لكتابات للعقّاد، ومنها: «حياة المسيح»، و«العبقريات»، كما تناول انتقاد العقّاد الذي وجَّهه إلى من يعتقدون امتلاكهم الحقيقة المطلقة.

وعلى هامش الاحتفالية نفسها، نُظِّمت أمسيتان شعريتان: الأولى بعنوان «قراءات من شعر العقّاد»، وأدارها الشاعر محمد إبراهيم أبو سنّة، وشارك فيها الشعراء أمجد سعيد، حسن طلب، شيرين العدوى، ومحمود عبد الرازق، والثانية، أدارها الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، وشارك فيها الشعراء أحمد عبد المعطي حجازي، آمال الديب، دعاء زيادة، الدكتور شريف منجود، محمد منصور.

يوميات رمضانية

غزة – عبدالله عمر

رغم الحياة الصعبة التي يعيشها أهالي غزة إلا أن هذا لا يمنعهم من الاحتفال بشهر رمضان الكريم واستقباله على طريقتهم الخاصة.

فانوس رمضان

فانوس رمضان طقس رمضاني حافظ عليه الغزيون رغم كل الظروف الصعبة التي مروا بها، فلم تكف سمر ابنة العشرة أعوام، عن طلب فانوس رمضان من والدها، أسوة ببقية أبناء المنطقة، وتحت إصرارها اشترى لها والدها فانوساً جديداً، مشيراً إلى أنه أصبح من شعائر الشهر الكريم لدى الأطفال الذين يحرصون على شراء واحد جديد كل موسم.

وعن هذا تتحدث سمر ببراءة الأطفال قائلة: «رمضان يعني فانوس، كل الحارة بتشتري فوانيس جديدة، وأنا بحب يكون عندي فانوس حلو مثلهم»، وتتابع: «بنلف الحارة كلها وإحنا بنغني حالّو يا حالّو رمضان كريم يا حالّو، أول الشهر، وآخر الشهر بلف نطلب العيدية من بيوت الجيران».

المسحراتي

(اصحى يا نايم ووحد الدايم..) هو نشيد المسحراتي، الحاضر بقوة في هذا الشهر، لاعباً دوراً كبيراً في إيقاظ النائمين لسحورهم، ويضفي على الشهر جواً يميزه، يجوب الشوارع قارعاً على طبله، منادياً الناس، بشعارات قد تتبدّل من سنة إلى أخرى، حسب الظروف الحياتية للسكان.

يقول المسحراتي عدنان أبو العلا: «أعمل مسحراتي بشكل تطوعي، وأقوم بهذه المهنة منذ سنوات، أحبها وأحب طقوسها خلال الشهر الكريم، يرحب الكثيرون بعملي هنا وأجد منهم تعاوناً لطيفاً، لكنني في بعض الأحيان أتعرَّض لانتقادات من ضمنها أنه لم تعد هناك حاجة لعملي كون الجميع يمتلك منبهاً خاصاً به، وأن البعض لا ينام حتى موعد السحور. لكن هذا لم يثنني عن الاستمرار في المهنة التي عملها والدي حتى وفاته، ويكفيني أنني أحد أجواء رمضان التي يحبها الناس، ويتعلق بها الصغار قبل الكبار».

خير زمان

«العزايم» هي عادة اجتماعية فلسطينية أخذ عليها الفلسطينيون في كافة أنحاء البلاد، خاصةً في شهر رمضان المبارك، حيث يتم تجميع أفراد العائلة على مائدة إفطار واحدة، لهذا تتجهز أم محمد للشهر الكريم مبكراً، وتحاول أن تكون سفرتها في رمضان مميزة، مطعمة بالأكلات الشعبية التي تحبها الأسرة، من الفتة والمفتول والملوخية وحتى الحلويات من القطائف والكنافة.

وحول هذا تقول: في شهر رمضان تجتمع العائلة كلها على وجبة الإفطار، وتكثر الولائم للأحبة والأقارب والأرحام، وأنا أحب أن تكون مائدتي مميزة، ولأن الجميع



يحب الأكلات الشعبية فأنا دائمة على طبخ الأصناف الأجود، كي نستمتع سوياً بطيبات الله في شهر الله.

حلويات شهر البركة

«القطائف» من الحلويات المميزة والمرتبطة بشهر رمضان، تشير أم محمد إلى أنها تجيد تجهيزها بأكثر من نكهة وبأكثر من طريقة، فهناك القطائف بالجبن، وهناك القطائف بالتمر، وأخرى بالمكسرات، وهذا التنويع يأتي لكسر الملل في حال تناولها يومياً خلال رمضان، وكي تتذوق العائلة هذه الحلويات الطيبة بأكثر من طعم.

وهنا يبدو واضحاً لدى بائعي القطائف في السوق، حيث يجتمع عدد كبير من الناس للحصول على حصة منها، فترى الأطفال والنساء والشيوخ، يتواكبون حولها، ويوضح سعيد أبو الحصين أن القطائف ارتبطت بشهر رمضان فقط، وان الإقبال عليها خلال أيام الشهر يكون منقطع النظير مقارنة بأي نوع آخر من الحلويات، وهذا تقليد عرفه الناس وألفوه منذ زمن، وأصبح كالعلامة المميزة للشهر الفضيل.

الطريق إلى التراويح

من جهته، ينتظر الحاج أبو خليل شهر رمضان ليستمتع بمنظر المصلين بالمسجد، وهم يصطفون لصلاة التراويح التي يحرص على حضورها جميعاً.

حيث يرى أن رمضان هو شهر العبادة والتقرب إلى الله، وان صلاة التراويح هي إحدى أهم مميزات الشهر، التي نجد فيها الصغير والكبير يحضرون إلى المسجد على عجل لنهل الخيرات من رب العباد، ويأتي ذلك في حسن العبادة والطاعة لله تعالى.

تحدي الواقع

يأتي رمضان هذا العام وظروف الفلسطينيين أكثر صعوبة، هكذا بدأ أحمد النمس حديثه عن أجواء رمضان هذا العام، مضيفاً: «تعاني الكثير من الأسر بسبب الأوضاع الاقتصادية معاناة كبيرة في توفير احتياجات أسرها، ويزداد الوضع صعوبة مع دخول الشهر الكريم».

ويتابع حديثه: «هناك أيضاً ارتفاع كبير في أسعار بعض السلع بسبب استمرار الحصار وإغلاق المعابر برغم اتفاق المصالحة الذي وقع أوائل الشهر الماضي، وهذا يرمي بثقل إضافي على أرباب الأسر وأنا منهم، فرمضان يحتاج إلى كثير من المصاريف التي قد لا نستطيع توفيرها في هذه الظروف».

إجازة اختيارية

يسعى الموظف الحكومي عبد المجيد سلطان، إلى أن يتفرَّغ في شهر رمضان من عمله، فينسق لتكون إجازته السنوية كل عام خلال الشهر الكريم.

ويرى سلطان أن في هذا ميزة كبيرة، فبخلاف الراحة التي ينالها في شهر يأتي في الصيف الحارق، يجدها فرصة للتفرُّغ للعبادة بعيداً عن ضغوط العمل، التي تشغل البال والفكر.

قلق أوروبي

باريس: عبد الله كرمون

فاز اليمين المُتطرِّف في الانتخابات الأوروبية الأخيرة فوزاً عارماً. ما جعل المتوجسين من هذا المكون السياسي الإشكالي يستاؤون من ذلك استياء. ولم يكن اكتساح الوجه الفرنسي منه استثناء إذ سيعرف البرلمان الأوروبي احتفاظ جان ماري لوبين بكرسيه فيه باعتباره الرئيس الشرفي لحزب الجبهة الشعبية الذي تولّت ابنته مارين رئاسته الفعلية(منذ 2011). في الوقت الذي سينضاف إليه عنصران آخران أحدهما إيطالي والثاني ألماني، ثم، آخرون. فإذا كانت مارين لوبين قد شبّهت يوماً اصطفاف المصلين أمام المساجد في باريس لصلاة الجمعة بالنازيين لدن احتلالهم فرنسا، فإن السياسي الإيطالي الذي سيتربع هو أيضاً على كرسي البرلمان الأوروبي قد عَمِدَ إلى إضرام النار مباشرة في أكواخ المهاجرين السريين الأجانب في بلاده! أما النائب الألماني فقد جهر بدوره بأن أوروبا للأوروبيين، أو للدقة، فقد قال بأن أوروبا كانت على الدوام للرجال البيض، ويلزم أن تظل كذلك!

رسمنا هذا الإطار لكي نظهر إلى أي حد يبدو فيه اليوم وجه أوروبا مكفهراً. وكيف تخبئ القارة القديمة بداخلها كثيراً من القلق. وأن موضع قدم الدخيل بها صار يتأرجح طراً من سوء إلى أسوأ.

يبقى حضور اليمين المُتطرِّف والأطراف المشابهة له غير ذي وزن فعلي في البرلمان الأوروبي بالقياس مع ثقل القوى العتيدة به من يسار ويمين معتدل. لذلك لا ينتظر أن تتخذ قرارات جد متطرفة في حق المهاجرين في ظل نشاط البرلمان المنتخب حديثاً. بالرغم من أن مسألتي الهجرة غير الشرعية ومراقبة الحدود حاضرتان بقوة في الحملة الانتخابية الفرنسية. إذا كان موقف حزب الجبهة الشعبية واضحاً في مناداته بإغلاق الحدود في وجه المهاجرين وإلغاء التعامل وفق «اتفاقية شينغن»، والتشديد على حراسة أبواب أوروبا صداً لاكتساح الأجانب لأراضيها.

جلي إذن أن الانتخابات الأوروبية الأخيرة قد كشفت بحق كيف أن الناخبين الأوروبيين الكثيرين الذين صوتوا على مرشحي اليمين المتطرف، لم يعودوا يتحملون الهجرة والمهاجرين، إذ انْتُخِبَ لأول مرة في الدنمارك بنسبة أصوات عالية جداً حزبٌ ضد المهاجرين.

إن الأسباب الكامنة خلف هذا السخط الشديد الذي يجد تعبيره السياسي الواضح في صعود هذه المكونات السياسية والأيديولوجية المتطرفة هو من جهة، حضور الإسلام السياسي، كما أن هناك من يزعم بأن الأجانب هم الذين عمقوا البطالة وزاحموا أبناء أوروبا الأصليين في سوق العمل. ثمة أعذار أخرى لا يعدمها هؤلاء كي يبرروا بعض العنصرية الكامنة في دواخلهم.

يبدو كذلك أن اليمين الفرنسي المُتطرِّف ساخط من سلوك بعض الدول الأوروبية التي لم تأخذ بحزم مسألة الذود عن حدودها، وخصوصاً إيطاليا، وعبور أفواج هائلة من المهاجرين غير الشرعيين للأراضي الإيطالية في اتجاه أوروبا وتحديداً فرنسا، هذا البلد الذي تغري خدماته الاجتماعية، كما تنتقد ذلك



مارين لوبين، ذلك اللفيف القادم إليها. من هنا تحلم مارين بإلغاء تلك الامتيازات التي يحظى بها الأجانب غير الشرعيين برمتها، من معونات في الحصول على الدواء، الطعام والسكن، ومن الحق في طلب اللجوء أو المطالبة بتسوية الوضعية الإدارية متى استكمل المعني الشروط المطلوبة.

غير ذلك يتقاسم أطراف هذه التكتلات السياسية المتطرفة عداء للاتحاد الأوروبي، ورغبة في فكه أو الانفصال عنه، كما أنها تظل في جزء كبير منها غير راضية عن انضمام أعضاء غير مرغوب فيهم إليها، مثل رومانيا على سبيل المثال.

واضح إذن كما أسلفنا أن لا حزب الجبهة الشعبية الفرنسي ولا غيره من الأحزاب اليمينية المتطرفة أو حتى الأحزاب النازية الجديدة التي وصلت منها على الأقل أحد الأحزاب الألمانية وآخر من اليونان، غير قادرة على خلخلة سير عمل البرلمان الأوروبي نظراً لضحالتها بالمقارنة مع اللوحات السياسية الكلاسيكية. خاصة وأن هذه الأحزاب المعادية للاتحاد الأوروبي أو لطرق عمله أو لمخططاته الاقتصادية والسياسية ليست منسجمة مع بعضها البعض، فهي متنافرة وتكاد تتعارض أفكارها الأساسية مع بعضها البعض، فالحزب الألماني ينتقد مارين لوبين تحاملها على المهاجرين. هذا التصادم يعمل لصالح قلة حيلة هذا التلون السياسي داخل قبة البرلمان الأوروبي، ويبقى كون حصول هذه الفصائل السياسية على مقاعد لا بأس بها فيه هذه المرة ذا بعد رمزي يحيل على الدور الذي تلعبه (وستلعبه) هذه القوى في الساحة السياسية لكل بلد من بلدان القارة العجوز.

وهكذا يكون فيه حزب مارين لوبين بفرنسا، قد استكمل مساره المشع بنجاحه الباهر في الانتخابات الأوروبية، متجاوزاً بكثير اليسار الحاكم وحزب اليمين الوسطي المعارض؛ وهذا المسار كان قد بدأه بتحقيقه نسبة جد مهمة في الانتخابات الرئاسية الفرنسية السابقة ثم أعقبها ما سجله من فوز لا يستهان به في الانتخابات المحلية مؤخراً. ما جعله يسترعي الانتباه، ويستقطب شيئاً فشيئاً قاعدة شبابية واسعة. كل هذا نظراً لخطة مارين لوبين واهتمامها بشحن خطابها بنفس المواضيع الأثيرة لدى الحزب، وتجنبها، ما استطاعت إليه، شطحات والدها جان ماري لوبين، إذ لم تعد تتحمل أن تلصق تهمة العداء للسامية على جبين الحزب.

خلاصة القول إن حزب مارين لوبين صار يتمتع بوضع متميز لا يُحسد عليه، كونه بات يقترح على الفرنسيين برنامجاً سياسياً يتراءى لسوادهم العظيم بأنه كفيل، على هلاميته، بأن يخرج البلاد من الأزمة التي تتخبط فيها على جميع الأصعدة، خاصة وأن اليمين المعتدل الذي جرَّبه الفرنسيون كثيراً في الحكم لم يحل مشاكل البلاد، ثم إن اليسار الحاكم الذي عقد عليه الجميع آمالاً عريضة عام 2012 قد خيّبها. ففي هذه التربة إذن، وفي هذه المياه العكرة، طفق اليمين المُتطرِّف يصطاد صيداً!

منتدى الجزيرة الثامن

دروب الثورة الوعرة

خاص بالدوحة

«الثورة ما تزال مستمرة».. هذا ما أكدّ عليه غالبية المشاركين في ندوات الدورة الثامنة من منتدى الجزيرة السنوي، المُنَظّم مؤخراً في الدوحة. رغم دموية المشهد في سورية، وعسكرة الرأي العام في مصر، وتعثر مسار التحول الديموقراطي في اليمن، فقد خيّم شعور بالتفاؤل بين المشاركين في المنتدى، ونزعة نحو اعتبار عثرات الربيع العربي اليوم ممهدات لنقلة نحو الأفضل مستقبلاً.

الدكتور مصطفى سواق، مدير عام شبكة الجزيرة بالوكالة، لم ينس في كلمته الافتتاحية التذكير بمحنة صحافيي الجزيرة المعتقلين في مصر، مؤكداً على العمل الدؤوب من أجل الدفاع عنهم، واستعادتهم لحريتهم، وقد كان لقضيتهم حضور معنوي بارز على فعاليات المنتدى، المنظم من مركز الجزيرة للدراسات، كما كان للوضع المصري الحالي مكانة مميزة في النقاشات العامة، حيث عاد الكاتب الفرنسي الشهير آلان غراش إلى تداعيات الانقلاب على الثورة، مُستخلِصاً أن ما يحدث اليوم لن يساهم سوى في تعميق الشرخ وغلق مجال الحريات، وهو ما ذهب إليه الكاتب والصحافي وائل قنديل، الذي قال: «العسكرة هي العدو اللدود للتحول الديموقراطي»، متهماً النخب بعدم لعب دورها الحقيقي. من جهته، اعتبر وضاح خنفر، رئيس منتدى الشرق، أن محاولة العودة بثورات الربيع العربي إلى الخلف إنما هي عودة ضد التاريخ، مؤكداً على أن خيارات الشعب لا بد أن تستمر، مشيراً في السياق نفسه، إلى أن الربيع العربي تأخر في الوصول نسبياً، مقارنة بالحراك الاحتجاجي العام الذي عرفته مناطق مختلفة من العالم، في العقود الماضية، في أوروبا الشرقية وأميركا اللاتينية مثلاً، مختتماً مداخلته، في ندوة حملت عنوان: «مستقبل التغيير في العالم العربي» قائلاً: «ما يحصل في العالم العربي اليوم هو تصحيح لخلل تاريخي عميق» رغم ما تشهده المرحلة الحالية من انتقال من أنظمة مُنتخَبة إلى أنظمة مُنقلِبة. وهي وجهة نظر قاسمه إياها أيمن نور، رئيس حزب غد الثورة المصري، ومرشح الانتخابات الرئاسية 2005، ضد حسني مبارك، حيث عَبَّرَ عن خيبة أمله من الانتخابات الرئاسية المصرية الأخيرة، مؤكداً على تقليد «التزوير» المُنتَهج من طرف السلطة الحاكمة قائلاً: «السيسي نُقِلَ إلى قصر الرئاسة على صناديق فارغة»، فمن خلال تجربته عام 2005، تأكد لأيمن نور أن الانتخابات في مصر ليست سوى لعبة تدور وقائعها بين فئة صغيرة من أصحاب القرار، والخاسر الأكبر فيها هو إرادة الشعب وأصواته. وذهب شفيق الغبرا، أستاذ العلوم السياسية في جامعة الكويت، في قراءته للمشهد المصري، والحراك العربي إجمالاً إلى القول إن الثورات العربية هي بداية لمرحلة تاريخية طويلة، مؤكداً أن الجيش ليس حلاً، وأن الجيل الجديد من الشباب هو جيل رافض للسلطة بطبيعته، كاره للأبوية، ومتمرد على النظام الذي نشأ في كنفه.

مأساة سورية

لا وصف يناسب الوضع الحالي في سورية أكثر دقة من عبارة «المأساة»، التي كرّرها كل من الأكاديمي برهان غليون، رئيس المجلس الوطني السوري السابق، وأحمد طعمة، رئيس الحكومة السورية المؤقتة. برهان غليون عَبّرَ عن أسفه مما يحدث في سورية من جرائم ضد الشعب، مؤكداً تفاؤله بانتصار الثورة على الجلاد في النهاية، أما أحمد طعمة فندّد بتدخل أطراف خارجية في دعم نظام الأسد، في وقت يعيش فيه



اللاجئون، المشتتون بين دول الجوار (لبنان، الأردن، تركيا والعراق) وضعاً جد صعب، معبراً أيضاً عن تفاؤل بأن الثورة ستزيل العثرات التي تقف في طريقها. وذكر طعمة في كلمته أن «الهويّة التي أرادها النظام هي هويّة عبيد للسلالة الأسدية»، مشيراً إلى أن الثورة ستتغلب على الموروث الأسدي، دونما انسلاخ عن الموروث الحضاري. وفي سياق متصل، أَقَرّ أحمد طعمة بانقسامات المعارضة فيما بينها، مُحمِّلاً التدخلات الدولية مسؤولية الخلافات، مُختتماً: «المجتمع الدولي ما يزال في مرحلة إدارة الأزمة ولم ينتقل إلى مرحلة الحل». وكان للشأن اليمني حضور في المنتدى مع الناشطة نادية عبد الله، عضو الحوار الوطني اليمني عن فئة الشباب، التي عادت إلى عثرات التحول الديموقراطي في اليمن، وصعوبات الانتقال المرجو، على عكس جمال بنعمر، مساعد أمين عام الأمم المتحدة ومستشاره الخاص لليمن، الذي قَدّمَ صورة إيجابية عن الوضع الحالي في اليمن، مؤكداً أن «ما بعد الثورات العربية لن يكون مثل ما قبلها». وحضرت ليبيا في جلسات منتدى الجزيرة الثامن مع طارق متري، الممثل الخاص للأمين العام للأمم المتحدة في ليبيا، الذي عاد إلى إشكالية انتشار السلاح، وهشاشة الأمن الداخلي في البلد، وضعف هيكلة الجيش والشرطة الليبيين، قائلاً إن المؤثرات الداخلية هي أكثر حسماً من السياسات الخارجية. مُنكراً في ندوة «عقبات في طريق التحول الديموقراطي في العالم العربي» بأن واحدة من عقبات التحوّل الديموقراطي هي عدم التمييز بين الدولة والسلطة، إضافة إلى الاستعجال في الانتخابات مما يساهم في تعميق الانقسامات، مع اختزال الديموقراطية في صناديق الاقتراع.

منبر الشباب

السودان وما يعرفه من حراك تحدث عنه الإعلامي فيصل محمد صالح، بالتركيز على الأمية باعتبارها واحدة من عقبات التحول الديموقراطي، إضافة إلى ارتباط التغيير الديموقراطي بالنخب وتجاهل الجماهير، وأحاط غازي صلاح الدين، رئيس حركة الإصلاح الآن السودانية بعوامل نمو الوعي لدى الشعوب، ورغم ما يعانيه المسار الديموقراطي في السودان من انتكاسات، فإن تزايد الوعي سيزيد من القابلية للتغيير، بحسب غازي صلاح الدين.

منتدى الجزيرة الثامن الذي طَرحَ السؤال الأكبر: إلى أين تتجه حركة التغيير في العالم العربي؟ استضاف شخصيات سياسية مهمة، مثل بولنت آرانج، نائب رئيس الوزراء التركي وعلي لعريض، رئيس الحكومة التونسية السابق، الذي عاد إلى أهم مراحل الثورة التونسية. وَقَدّمَ المنتدى قراءة في الوضع العربي ليس فقط بعيون عربية، بل أيضاً بعيون أجنبية، مع ديفيد تولبرت، رئيس المركز الدولي للعدالة الانتقالية، إيلينا سوبولينا، مديرة مركز الشرق الأوسط وآسيا في موسكو، وفلورنس غلوب، مسؤولة برنامج الشرق الأوسط بمعهد الاتحاد الأوروبي للدراسات الأمنية، كما فتح المجال واسعاً للشباب لتبادل التجارب والخبرات، وطرح أسئلة أخرى تهم الشأن العربي، كموضوع الإعلام العربي في زمن الثورات، ثورة اليوتيوب العربية، إضافة إلى تنظيم ندوة حول فرص التعاون الاقتصادي بين دول البلقان والشرق الأوسط، واختتم المنتدى (26 - 28 مايو)، بعد ثلاثة أيام من النقاش والتفكير في القضايا العربية المشتركة، بدعوة إلى تكثيف الجهود لتحقيق التغيير المرجو، وترسيخ قيم الحرية والعدالة.

رسائل قصر الاتحادية

القاهرة - محمود حسن

مثلما حدث عقب الثورتين الفرنسية ثم البولشفية، تعيش مصر ما بعد الثورة تجربة مماثلة. الثورات تخلق فراغاً نتيجة إنهاء النظام القائم، لكنها على الأرجح لا تستطيع أن تسد بنفسها هذا الفراغ، بل يسده الرجل القوي الذي يظهر فيما بعد، والذي يكون قادراً على دحر كل خصومه ومنافسيه.

هذا تقريباً ما حدث في بلاد النيل وما آلت إليه ثورة 25 يناير، فقبل ثلاثة أعوام حين ملأت الاحتجاجات شوارع مصر مُطالبة برحيل حسني مبارك، لم يكن أحد في مصر تقريباً يعرف عبد الفتاح السيسي، حتى حين تولى السلطة المجلس العسكري والذي هو أحد رجاله لم تلق الأضواء أبداً على ذاك الرجل، بل ظلّ في خلفية المشهد ولم يعرف عنه المصريون الكثير.. اليوم وفي كل شارع من شوارع القاهرة يستطيع المار أن يلمح صورة ضخمة للرجل الذي سيقود مصر خلال المرحلة المقبلة، وفي المواصلات العامة إذا أتيح للزائر فرصة للحديث مع أحد المواطنين سيدرك الكم المنهل للأمل المنعقد على الرجل.

في الحقيقة، لم يفز وزير الدفاع الأسبق عبد الفتاح السيسي في الانتخابات الرئاسية التي جرت أواخر مايو الماضي، بل فاز بها يوم الثلاثين من يونيو عام 2013 حين تجمعت جماهير لم تكن تعرف عنه الكثير لتنادي باسمه «انزل يا سيسي.. مرسي مش رئيسي». كانت هناك مخاوف من مواجهات واسعة، وخيّم شبح حرب أهلية، ثم أتى الرجل ليبدو كمنقذ من مخاوف المعارضين ساحقاً أنصار الرئيس محمد مرسي بكثير من الدماء. وكما قال نجيب محفوظ من قبل: «فإن الناس يعبدون القوة»، فقد تلاشى المشهد البشع لآلاف القتلى في شوارع مصر أثناء فض رابعة، وصار تولي الرجل القوي زمام السلطة أمراً مفروغاً منه، لا ينتظر سوى القليل من الأمور الشكلية، وهو ما شاهدناه على مدار الأشهر الماضية التي سبقت انتخابات محسومة سلفاً، حددت نتيجتها يوم الثالث من يوليو العام الماضي.

دارت الانتخابات المصرية يومي الخامس والعشرين والسادس والعشرين من مايو الفارط، ولم تكن انتخابات بالمعنى التقليدي، بل كرنفالاً احتفالياً، أغنيات ورقصات أمام اللجان، ومواكب احتفالية في الشوارع، اكتسبت أحياناً طابعاً هيستيرياً غير مُبرَّر، وعلى الرغم من المشهد البارز لخواء اللجان من الناخبين، إلا أن الأرقام المشاركة جاءت لتجعل من تلك الانتخابات الأعلى مشاركة منذ ثورة يناير، وهو ما جعل البعض يُشكِّك في الأرقام..

صعوبة الوصول إلى السلطة لا يمكن مقارنتها مطلقاً بصعوبة تحقيق النجاح فيها، خاصة في دولة مثل مصر، فقبل أشهر من اليوم، كانت هناك احتفالات بتولي الرئيس السابق محمد مرسي رئاسة الجمهورية، وكانت هناك جماهير مُحتشدة في ميدان التحرير، وآمال عظيمة معلنة، اليوم يتولى عبد الفتاح السيسي منصبه والملامح



العامة للاقتصاد المصري - المحرك الأساسي في الاحتجاجات السابقة - لا تبدو مبشرة بخير، فالعجز في الموازنة يقال إنه سيصل إلى نحو 288 مليار جنيه، كما أن نحو ربع الدعم المُقدَّم من الدولة إلى جماهير الفئات المحرومة سيجرى تخفيضه، أما الدين المحلي، والذي وصل إلى نحو تريليون وسبعمئة مليار جنيه، فيبدو رقماً مرعباً ومخيفاً تتكلف الدولة في سداد فوائده فقط نحو ربع إنفاقها العام، فيما تبدو التفاصيل اليومية لحياة المصريين قاسية ومؤلمة وتجسيداً حياً لمأساة مفجعة، ورغم وعود المساعدات الخليجية، إلا أنها ستظل تلوح كنقطة في بحر اقتصاد متلاطم الأمواج.

ويأتي كل ذاك وسط أزمة سياسية عميقة تضرب أرجاء الدولة المصرية، ومشكلات أمنية، وكثير من فواتير الدماء المُراقة، وشباب عازف عن المشاركة في الاستحقاقات الانتخابية المتتالية باعتراف السلطة نفسها، وصبر قليل لجماهير تريد تحسين حالها اليوم قبل غداً.

وعلى الناحية الأخرى، رجال الأعمال الذين شاركوا في دعم السيسي، سواء أكان عن طريق قنوات إعلامية مملوكة لهم، أم عن طريق الدعاية المكثفة التي تملأ الشوارع المصرية، والتي ذيلوها بأسمائهم، ينتظرون نصيباً من الكعكة لا يمكن تجاهله، وقد بدا جلياً الامتعاض من هؤلاء حين فرضت ضريبة بنحو 10٪ على أرباح البورصة وهاجم إعلاميون في قنوات رجال الأعمال تلك الضريبة، في حين أن الجهاز الشرطي، والذي ساند وبقوة السياسات الأمنية المتشددة والعنيفة التي أعقبت الثالث من يوليو لديه مشكلة حقيقية في التعامل مع الجماهير، ويأبى إلا التعامل بسياسات قديمة كانت السبب المباشر في خروج الجماهير ضد نظام مبارك، وخلال الأيام الماضية حدث عدد من الانتهاكات في أقسام الشرطة، تجاهلها الرأي العام الذي بدا وكأنه قد اعتاد على الانتهاكات، أو ربما قرر تجاهلها مؤقتاً أملاً في أن يُعاد النظر في الأمور مستقبلاً.

المصالح المتضاربة هي المشكلة التي ستواجه السيسي اليوم، فهناك جماهير من البسطاء ترقص في الشوارع حاملة أمل الخلاص من الفقر، وعلى الناحية الأخرى رجال أعمال ينتظرون جني المزيد من الأرباح، ومطالبات بإصلاح جهاز شرطي يأبى الإصلاح، فيما يخرج السيسي نائياً بنفسه عن كل هذا، ومصرحاً بأنه ليست لديه فواتير أو وعود تُسدَّد لأحد.

إذا كان الطريق إلى قصر الاتحادية، مقر الحكم في مصر، بالنسبة لعبد الفتاح السيسي بدا مفروشاً بالورود، محاطاً بالكرنفالات الشعبية والاحتفالات، مُرصَّعاً بالآمال والأحلام للجميع، مع تناسي الكثير من القمع، هل سيستطيع «الرجل القوي»، كما يسميه البعض، تحقيق الآمال المعقودة عليه من فئات مختلفة، بل ومصالح متعارضة، والحفاظ على صورته المُترسِّخة في ذهن أتباعه كرجل قادر على مواجهة كافة المشاكل والنجاة بالسفينة من بحور الظلمات ؟!

جذور إفريقية

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

عُقِدَتْ، مؤخراً، بالمتحف الوطني بالعاصمة الموريتانية نواكشوط ندوة ثقافية حملت عنوان: «تنوع الثقافات الإفريقية: موريتانيا نموذجاً»، أشرفت عليها وزيرة الثقافة والشباب والرياضة فاطمة فال بنت اصوينع، وحضرها جموع من مختلف الأطياف الثقافية. وجاءت هذه التظاهرة الثقافية تخليداً للذكرى الحادية والخمسين (1963) لميلاد منظمة الوحدة الإفريقية (2002)، التي شهدت فيما بعد تطوراً اسمياً لتصبح الاتحاد الإفريقي رغم الجمود والعثرات التي طبعت مسيرتها الوحدويّة والتنمويّة، وقد خاطبت الوزيرة نفسها حشوداً من المثقفين في افتتاح هذه الندوة منوهة باحتفائهم بهذا الحدث القاري، داعية إلى استلهام ما تزخر به هذه القارة من تنوع ثقافي وتعدُّد عرقي في توطيد اللحمة بين المجتمعات الإفريقية وتعميق قنوات التواصل البناء فيما بينها.

وتضمنت الندوة خمسة عروض تراوحت بين التنظير التأملي والتحليل الفكري لقضايا تمس المنظمة، كما تضمن البرنامج العام للحدث عروضاً فنية محلية، وتناول المحاضرون في مداخلاتهم موضوعات وقضايا تتصل بالشأن الثقافي الإفريقي، واستطردوا نماذج تبرز دور الثقافات الإفريقية في إيجاد روابط تواصلية وأواصر جامعة لشتات دول وشعوب عانت في الحقب الماضية من التفرّق والتمزّق، وركّز عدد من المتدخلين على دور اللغة العربية بوصفها لغة الإسلام في إشاعة روح الإخاء والتسامح وترسيخ القيم الحميدة في المجتمعات بصورة عامة والمجتمع



الموريتاني بصورة خاصة، كما تَمّ في هذه الاحتفالية عرض لوحات من الفن التشكيلي، استطاع الفنانون التشكيليون فيها تقديم صورة عن مختلف أوجه الحياة في المجتمع الموريتاني على مدى الحقب والعقود السابقة.

وقد أقيمت، بالتوازي مع الندوة نفسها، في عديد ولايات البلد تظاهرات ثقافية مماثلة، برعاية وزارة الثقافة دائماً، خصصت للحدث، قدم فيها نخبة من الأساتذة محاضرات عن تاريخ منظمة الاتحاد الإفريقي، مركزين على توظيف التنوع الثقافي في تعزيز التقارب بين الشعوب، وحملت هذه الاستعراضات الثقافية بعداً سياسياً واضحاً، احتفاء بتربع الرئيس الموريتاني محمد ولد عبد العزيز على رأس هذه المنظمة الحالمة بمستقبل أفضل والمثقلة بالآلام والجراح، حيث تسلَّم رئاستها مطلع السنة الحالية، في قمة المنظمة الثانية والعشرين المنعقدة بالعاصمة الإثيوبية أديس أبابا، فضلاً عن كون هذه الاحتفالية مباركة لنجاح الرئاسة الموريتانية في إيقاف نزيف الحرب بشمال دولة مالي الجارة الإفريقية وجمع كلمة الفرقاء الماليين على مائدة الحوار.

إن موريتانيا، كما أبرزتْ هذه الندوات الثقافية، تمثل اتحاداً إفريقياً مُصغراً بما فيها من تنوع عرقي، حيث تمتاز بخاصية فريدة، تؤهلها للعب أدوار ثقافية في توطيد اللحمة الإفريقية، فشعبها مزيج من الأعراق المختلفة إذ هو مُكوَّن من عرب وزنوج، فوجودها على خط التماس بين العالمين العربي والإفريقي يؤهلها لتكون حلقة تواصل وتقارب بين الأعراق والثقافات الإفريقية، وهو ما يعطي لمثل هذه الندوات قِسْطاً من الأصالة والمشروعية.

بين الدّم والانتخابات

لم تمر الانتخابات الرئاسية السورية، الشهر الماضي، دون حملة تعليقات على مواقع التواصل الاجتماعي، كَتَبَ أحدهم: «انتخابات مين والناس ميتين، أي انتخابات والشعب نصفه مشرد»، وأضاف آخر: «صدق أو لا تصدق لليوم في ناس ما قدرت تمسح الحبر تبع البصمة في مناطق سيطرة العصابة الأسدية خوفاً من الحواجز والشبيحة عا الحواجز.. وين البصمة يا خاين». وتعليقاً على نسبة 88.7 % التي فاز بها الأسد قال ناشط على الفيسبوك: «هل هذه النسبة من الأحياء أم الأموات»!



مريم يحيى



أثار حكم الإعدام ضد الطبيبة السودانية مريم يحيى (27 عاماً)، الحامل في شهرها الثامن ومحبوسة مع طفلها ذي العشرين شهراً، ردود فعل عالمية رافضة للحكم. واشتغلت مواقع التواصل الاجتماعي، في الأسابيع الماضية، بقضيتها. وكانت مريم ولدت لأب مسلم وأم إثيوبية مسيحية، تركها والدها، وهي في سن السادسة، لتتربّى مع أمها على أنها مسيحية، وتزوجت من شاب مسيحي وعاشت خارج السودان، واعتبرتها محكمة سودانية مُرتدة عن الإسلام وزانية وحكمت عليها بـ 100 جلدة والإعدام شنقاً.

هاشتاج (# مريم يحيى) حصد الكثير من التعليقات المساندة لها مثل «أعلن تضامني مع مريم يحيى وكل إنسان في كل مكان وزمان في حقه الكامل في الحياة بأمان واعتناق ما يشاء من دين أو معتقد.. وحسابنا جميعاً عند الله رب العالمين.. نسأل الله لها ولنا الهداية وحسن المحيا والخاتمة..».

كما انتشر فيديو على مواقع التواصل الاجتماعي يظهر مسيحيو السودان وهم يصلون لأجل مريم وطفليها. ونتيجة للضغط الدولي من منظمات حقوق الإنسان، وتلويح الولايات المتحدة بقطع المعونات عن السودان بسبب قضية حرية العقيدة من المحتمل أن يصدر عفو عن مريم في الجلسة القضائية الاستئنافية.



تويتر يتنبّأ بالنتائج

استغلّت إدارة تويتر فترة مونديال كأس العالم لتمنح نفسها فرصة استقطاب أكبر عدد ممكن من محبّي كرة القدم حول العالم، بإطلاق صفحة خاصة بالبطولة، والتنبُّؤ بنتائج المباريات. مبادرة توتير لم تلقَ إجماعاً من طرف زوّار الموقع، لأن التوقُّعات التي أُعلِن عنها لم تكن مبنيّة على أسس فنية وتقنية، بل فقط على توجُّهات مشتركي الموقع نفسه.

فيسبوك ماسنجر يتجدّد

خدمة «ماسنجر» في مواقع التواصل الاجتماعي، الأكثر انتشاراً في العالم، فيسبوك، عرفت، في الفترة الأخيرة، تحديثاً مهمّاً، بانتقالها إلى صيغة 6.0. تحديث حملت معه عديد الخدمات التواصلية الجديدة والمهمّة، حيث صار بإمكان المستخدم إرسال فيديوهات صغيرة الحجم، لا تتجاوز مدتها الخمس عشرة ثانية، مثلما هو عليه الحال في موقع أنستغرام. وإرسال الفيديو خدمة لم تكن متوافرة في السابق. إرسال الفيديوهات يتم بطريقة إرسال الصور في خانة الرسائل اللحظية نفسها.



أنت مُرَاقَب !

القاهرة - خاص بالدوحة

مطلع الألفيّة الجديدة ظل الإنترنت في المجتمع العربي أمراً محصوراً على قطاع قليل من المستخدمين، وكان وسيلة ترفيهية أكثر من كونه وسيلة للاطلاع أو الجدل السياسي، وبحلول 2005 برزت ظاهرة التدوين السياسي، التي صاحبت بشكل كبير حِراك الشارع الذي بدأ يضرب على استحياء. المدونون بدوا وكأنهم في جزر منعزلة عن بقية المجتمع، ولم تشعر السلطات بالقلق من ذلك النوع من المعارضة إلا قليلاً، لكنها كانت بين حين وآخر تقوم بالتضييق على بعض من تعتبرهم «مارقون» لتخويفهم وتخويف مَنْ يتبع نهجهم.

لكن طوفاناً أتى لاحقاً على السلطة من حيث لم تحتسب، وبدأ مدونون يهجرون مدوناتهم ليظهروا على مواقع التواصل الاجتماعي وتنتشر كلماتهم بين المتابعين، وتأتي الثورة المصرية بدعوة من إحدى الصفحات على الفيسبوك كضربة مباغتة لنظام لم يهيئ نفسه لها.

اليوم في مصر تحاول السلطة إعادة ترتيب الأمور من جديد، فالدولة التي بُوغِتَتْ في المرة السابقة يبدو أنها قرّرت ألا تُبَاغَت من جديد، فقد أعلن منذ أيام عن نيّة وزارة الداخلية المصرية شراء نظام أمني جديد لمراقبة مواقع التواصل الاجتماعي عن كثب، ولا أكثر توصيفاً من ذاك النظام سوى المسمى الذي اختارته له الدولة نفسها: «القبضة الإلكترونية».

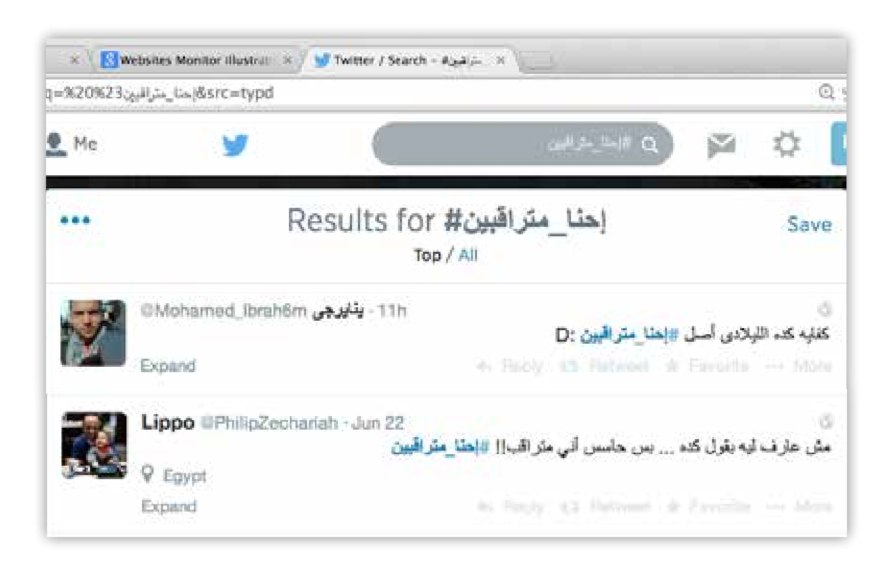
كراسة المواصفات التي نشرتها وزارة الداخلية وتسربت إلى الصحافة حول القبضة الإلكترونية المزمع تطبيقها تتحدّث عن رقابة لصيقة تبحث عن «إثارة النعرات الطبقية، دعوات التظاهر، تصيد الزلات، اجتزاء الكلام من سياقه، وتَتَبُّع مقالات الكتّاب وتجميعها، وتحليل اتجاهات الرأي العام»، وغيرها من المتطلبات التي ما أن ينتهي المتتبع منها حتى يدرك بالفعل بأن هاجساً حقيقياً ورهيباً يجتاح الدولة للسيطرة على مواقع التواصل الاجتماعي.

على الجهة المقابلة، لم يكن رد مستخدمو مواقع التواصل الاجتماعي على القبضة المنتظر فرضها سوى بالسخرية المريرة، حيث تم تدشين هاشتاج (#إحنا_متراقبين) والذي استخدم على نطاق واسع، ليسخر مغردو تويتر من النيّة المزمعة لمراقبتهم، بل وتجاوز الأمر السخرية إلى درجة قيام البعض بتدشين هاشتاج آخر تحت مسمى (#وجه_رسالة_لمخبرك_الخاص) يوجهون فيه رسائل ساخرة من الشخص الذي يفترض بأنه يراقبهم لحظة كتابة التعليقات.

عدد مستخدمي موقع الفيسبوك في مصر عام 2014 – بحسب وزارة الاتصالات المصرية – بلغ نحو 16.8 مليون مستخدم، وتبدو محاولة متابعة كل هؤلاء ومراقبتهم وتحليل ما يكتبونه ضرباً من خيال، ومحاولة غير مجدية للعودة إلى أساليب قديمة، أخذ البعض في تنكرها على هاشتاج آخر حمل اسم (#زمن_المراقبة_الجميل) بشكل يحاكي أساليب المراقبة التي كانت تتخذها الدولة في ستينيات القرن الماضي لمراقبة مواطنيها بأساليب كانت عقيمة وغير منطقية.

عند هذه النقطة تحديداً يبدو تضاد المشهد واضحاً للغاية، سلطة تحن إلى زمن مراقبة كانت كل الأمور فيه تحت سيطرتها، وجيل جديد بأساليب جديدة ومتطورة يستطيع المراوغة ببراعة وسخرية.

المنطق يقول إن السلطة لن تنجح بأي حال من الأحوال في مراقبة كل هؤلاء الملايين، لكنها قد تلجأ إلى إجراءات بحق بعض الناشطين المشهورين على مواقع التواصل الاجتماعي على طريقة المثل المصري الشهير (اضرب المربوط يخاف السايب!)، لكن هل سيجدي ذلك نفعاً ويعيد «جني مواقع التواصل الذي باغت السلطة» إلى نقطة البداية؟!



عيون «الداخلية»

أميرة الطحاوي

إعلان وزارة الداخلية المصرية الأخير الذي يُخاطب شركات برامج كمبيوتر للتقدُّم لمناقصة للتعاون مع الوزارة في مراقبة الإنترنت جاء لافتاً للبعض، وبحسب مصادر يُفترَض أن تكون «الإدارة العامة للمعلومات والتوثيق» هي المسؤولة عن الإشراف على هذه المنظومة الجديدة التي يجرى إنشاؤها لـ«قياس الرأي العام» وتعنى بمتابعة فيسبوك وتويتر، الأكثر استخداماً في مصر على التوالي، فيما تقوم «إدارة مباحث جرائم الإنترنت» بالإشراف على الجانب الأمني من حيث متابعة ما يَحُضُّ على العنف.

ويقول الدكتور أحمد خاطر، الخبير بالمركز القومي للبحوث، إن مصر في مرحلة وسطى فيما يتعلق بالتقنيات وتكنولوجيا المعلومات، وإنتاج البرمجيات، وأن بعض الدول التي بدأت معها في فترة زمنية واحدة تقريباً سبقتها بمراحل، وأن استخدام الشركات المصرية لتقنيات أجنبية وارد وأقرب للتصوُّر، حيث وجدت الحكومة نفسها أمام ضرورة فرز ملايين الصفحات التي تفوق قدرة ضباطها وموظفيها على المتابعة، فقررت الاستعانة بشركات مُتخصصة.

ويضيف خاطر أنه متخوف من سوء استخدام برامج المتابعة بشكل يخترق الخصوصية وأنه من الممكن أن تكون المفردات التي ستتابعها وزارة الداخلية ملتبسة بصورة تجعل حتى الحوارات والمراسلات بين فردين أو أكثر على شبكة الإنترنت مسوغاً لاتهامهم بما لم يفعلوا.

وكان خاطر مشرفاً على قطاع الاتصالات العلمية والدعم الفني بأكاديمية البحث العلمي حتى عامين مضيا، ويقول إن النظام في مصر قبل انتفاضة 2011 لم يكن يولي البحث العلمي اهتماماً كبيراً، رغم وجود الشبكة القومية للمعلومات وَشُعَبٍ أخرى تعنى بالتكنولوجيا، وهو يتوقع أن تكون الشركات المصرية التي ستتعاون مع وزارة الداخلية في متابعة الإنترنت تستخدم تقنيات وبرامج أجنبية بها بعض الإضافات والتحديثات، لكنها ليست مبتكرة محلياً وهي نفسها عرضة للاختراق.



واستضافت مؤخراً برامج تليفزيونية مسؤولين عن وزارة الداخلية المصرية الذين أجمعوا على أن هناك مبالغة في تصوير الأمر وكأنه مراقبة وتجسس، وأن الوزارة تعمل على «فلترة» كلمات مثل تفجيرات وحرق وغيرها في الصفحات العامة للتوصل لمستخدميها والمحرضين عليها، والوقوف على جديتهم في هذه الأفعال ومنع حدوثها بعد استحصال الموافقات المطلوبة من النيابة العامة والجهات المختصة.

ويذكر أنه خلال العام الأخير في مصر أُلقي القبض على خمسة أفراد على الأقل بسبب ما نشروه باسمهم أو في صفحات يديرونها على الفيسبوك. كما حُوكِمَ شخص على الأقل بسبب ما نشره على صفحته الخاصة في فيسبوك، واعتبر «ازدراء للأديان».

وجاء في المناقصة التي أعلنتها الداخلية المصرية في مقدمتها أن استخدام شبكات التواصل الاجتماعي «امتد ليشمل النشاط الجنائي والإجرامي من خلال تداول المعلومات الخاصة بإيذاء أفراد أو بتكدير الأمن العام، وكذلك الدعوة إلى أعمال الإرهاب والعنف والشغب. ومن المؤسف ازدياد أعداد مستخدمي شبكات التواصل الاجتماعي الذين ينشرون الأفكار الهدامة التي يتأثر بها مجتمعنا في العصر الحالي الذي نعيشه، حيث تزايد عدد مستخدمي شبكات التواصل الاجتماعي خلال السنوات الأخيرة زيادة سريعة». ولازال الجدل مستمراً حول ما كشف عنه في مصر، بين مؤيدين لعمل الوزارة سعياً لمنع أعمال العنف والتخطيط لها عبر الإنترنت، وبين معارضين تخوفاً من سوء استخدام القائمين على الأمر لهذه التقنيات بالنظر للتاريخ سيئ الصيت للداخلية في ذهن كثير من الناشطين، خاصة قبل انتفاضة 2011 ضد نظام مبارك القمعي والأمني

حوار: سعيد خطيبي

مباشرة بعد الإعلان عن النتائج الجزئيّة للانتخابات الرئاسية المصرية الأخيرة، وَقّعَ الكاتب والصحافي الفرنسي الشهير آلان غراش (المصري المولد، 1948)، مقالاً مُثيراً للجَدَلِ بعنوان: «الخسارة الأولى للماريشال السيسي».. غراش، رئيس التحرير الأسبق لصحيفة «لوموند ديبلوماتيك»، مديرها الحالي، ومؤلف عدد من الكُتبِ المُهِمّة حول سياسات الشرق الأوسط، لا يبدو متفائلاً بمستقبل مصر في ظِلّ الحكم الجديد.. «الدوحة» التقت صاحب «الإسلام، الجمهورية والعالم» وَأَجْرَتْ معه هذا الحوار:

آلان غراش لـ «الدوحة»:

مصر.. لعبة مُغلقة

كيف تابعت سير الانتخابات الرئاسية المصرية الأخيرة، وما هو تقييمك للنسبة المئويّة التي حَصَلَ عليها الرئيس عبد الفتاح السيسي؟

- الانتخابات الرئاسية التي أُجريت نهاية شهر مايو/أيار الأخير في مصر كانت انتخابات غير مسبوقة. كانت اللعبة مُغلقة، والجميع كان يعرف، من البداية، أن المرشح عبد الفتاح السيسي سينتصر، مُستفيداً من تسخير إمكانيات الدولة، ومن الترويج الواسع الذي حَظِي به من وسائل الإعلام المختلفة. مصر لم تشهد انتخابات حُرّة. ووصول السيسي إلى السلطة بهذه الطريقة لن يغير شيئاً، فهو على سُدّة السلطة منذ فترة ما قبل الانتخابات.

هل تعتقد أن وصول السيسي إلى السلطة- رغم نسبة المشاركة الضعيفة- بعد كل ما حصل من تطورات الأشهر الماضية، يعتبر فشلاً للإسلام السياسي؟

- كلا، لا أعتقد أن الإسلام السياسي قد هُزِمَ، الأصح ربما هو القول إن الإسلام السياسي قد خَسِرَ معركة مهمة، وذلك كنتيجة لأسباب متعددة، يتحمل جزءاً من مسؤوليتها. قوة التيار الإسلامي في المجتمع ما تزال حاضرة، فهو يمثل حوالي 25 % من المجتمع، ومن غير المنطقي الحسم بنهايته. من المؤكد أنه سيجد مكاناً له في المستقبل. لن يعود الإسلاميون إلى الواجهة على المدى القصير، ولكن أتوقّع عودتهم على المدى المتوسط. والسلطة الحالية ستكون مُجْبَرَةً على عقد تحالفات.

هناك من يقول إن تيار الإسلام السياسي لا يتوافق مع مسارات التحول الديموقراطي.. ما رأيك؟

- الإسلام السياسي هو جزء من الحل. لا يمكن تصوّر بناء ديموقراطي في الوطن العربي باستبعاده كليّة. هو جزء من مشروع التأسيس لمسار ديموقراطي، لكن لا بد عليه هو أيضاً أن يعيد النظر في منطقه ومنطلقاته السياسية. أنا أؤمن بضرورة احتراف التعدديّة كمبدأ أساسي لكل المجتمعات، لا توجد إمكانية للتقدم للأمام دونما اعتراف بالتعددية.

هل يجب إذن تجديد مفهوم الإسلام السياسي؟

- برأيي أنه حصل خلط بين الجماعات الإسلامية والممارسة السياسية. أعتقد أن النموذج الأمثل في هذا السياق هو النموذج التركي، بحيث يتم فصل الحزب ككيان مُسْتَقِل عن الدعوة الدينية. أعتقد أن الخلط بين الصلاحيات سَبَّبَ واحداً من معيقات الجماعات الإسلامية في مصر.

الحراك الذي تعرفه المنطقة العربية، منذ حوالي ثلاث سنوات، رافقه حراك أيضاً في مناطق أخرى من العالم، في أوروبا والولايات المتحدة مثلاً. ألا



تعتقد أن التحوّلات السياسية، الناجمة عن الاحتجاجات الشعبية، ستكون قَدَرَ أكثر من بقعة في العالم اليوم؟

- صحيح، من الممكن أن نقارب بين ما حصل في مصر وما حصل في البرازيل أو إسبانيا، ولكن الفرق في الدول الواقعة خارج الوطن العربي هو وجود الديموقراطية، حيث توجد هناك انتخابات حرة، وهي عامل مهم وغائب في العالم العربي. الأسباب الاجتماعية والاقتصادية التي دفعت الجماهير للنزول إلى الشارع في إسبانيا مثلاً وفي اليونان هي أسباب مشتركة مع دول عربية أخرى.

هل هي عَوْلَمَةٌ للغضب؟

- طبعاً. الغضب بَرَزَ في الوطن العربي مع نهاية 2010، وَمَسّ دولاً مختلفة في الوقت نفسه، وحصل سابقاً في الجزائر وفي موريتانيا ووقع فيهما تغيير. ولكن السياسات التي تسود دولاً غربية تختلف عن السياسات التي تعرفها دول عربية.

بعض الدول العربية الأخرى التي لم تشهد ربيعاً عربياً تستغل صورة عدم الاستقرار في سورية وليبيا لفرض هيمنتها على شعوبها وتخويفها من خِيار الاحتجاج.. هل هي في منأى عن التغيير؟

- أعتقد أن أسباب الثورات موجودة في الجزائر، وفي غيرها من دول عربية أخرى لم تَمَسّها شرارة الربيع العربي. ولكن لا أحد يمكن أن يتنبأ بإمكانية وظرفية اشتعالها. الأسباب نراها ولكنها تظل أسباباً، ولا يمكن التَكَهُّن بما سينتج عنها.

هل تعتقد أن الانتصار الدبلوماسي الروسي في الأزمة الأوكرانية الأخيرة، وعودة موسكو إلى المشهد العالمي كقطبية نافذة، لعب دوراً في ترجيح كفة نظام الأسد في سورية؟

- طبعاً. وعلينا التنبيه أن الدور الروسي جاء من غياب فعلي للسياسة الخارجية الأوروبية، وهي سياسة خارجية لا أثر لها في الواقع. من الصعب جداً إيجاد أرضية مشتركة لسياسة خارجية تجمع بين 28 دولة مختلفة. دول تفتقد للتنسيق الحقيقي. حتى المواقف الأوروبية من الثورات العربية عَرِفَتْ تناقضات. الدور الذي لعبته كاترين آشتون، الممثل السامي للاتحاد الأوروبي للشؤون الخارجية، كان سيئاً جداً، وكما قلت من الصعب تنسيق مواقف 28 دولة حول قضية خارجية معينة.

الرابح الأكبر هو روسيا؟

- هي رابح ولكن ليس بشكل عام. روسيا لها مصلحتها السياسية في أوكرانيا. هل كانت أميركا ستسكت لو حصل تغيير في مكسيكو مثلاً؟ هل كانت ستظل محايدة؟ كما لن ننسى أن المجتمع الأوكراني يعرف انقساماً نصفياً، بين جزء مؤيد لروسيا وجزء مؤيد للحكومة الجديدة.



عُلبة الصَبر

نَصْبِرُ على ما لا نريده وما نريده، وأعلى مراتبِه التحمُّل فهو صبر مركَّز، كما يقول توماس كارليل. وهو المحارب الزمني الذي يَغنِم الصابر بحلاوة الظفر. لقد كان المسرحي الروماني بلاوتوس يقول «الصبر هو أفضل علاج لأي مشكلة»، وهو أول خطوات الشفاء عند ابن سينا، وإننا بالتجربة الإنسانية والأخلاقية نبلغ المدى لما نصبر، ومقابل ذلك ما إن يهرب من تكبد عنائه ومرارته أحد من الناس فيَصِفه القومُ بالضعف والاستسلام للمَصَائِب.

هكذا، تنطوي قيمة الصبر على المُفتَرض والمُنتَظر بما يحملانه من طموحات وأحلام. ويمكننا تأمل حياة الفقراء لنسمع كم من المرّات تتردّد كلمة «الصبر» في يومهم السعيد!. كما من سمات هذه القيمة أن تتساوى فيها المراتب الاجتماعية من أسفلها إلى أعلاها، إنه التساوي في الحاجة إلى الكلمة التي تقهر الصِعَاب، وتبعث على الأمل.

بالتزامن مع شهر رمضان الفضيل، تُقدّم مجلة «الدوحة» هذه المُقاربة في قيمة الصبر، من خلال الميثولوجيا والأسطورة وعلم الاجتماع، ومن تجربة صبر الأفراد إلى صبر الجماعات والشعوب والأقليّات، وكذلك دلالتها واستعمالاتها اليومية بين الناس.

الأعمال الفنية للملف: CHARLIE O'SULLIVAN - أسكتلندا

باستثناء العربية والسريانية، لا تكاد تجد مفردة «صبر» في اللغات السامية الأخرى، الحيَّة منها والميِّتة على السواء. إلا أنها من العربية انتقلت إلى اللغات الأخرى: الأذرية، التركية، الجاوية، الفارسية، البنجابية، الأردية، ولغات أخرى.

عبدالوهاب الأنصاري

الجزع أو الانتظار

وفي العربية، يذكر أصحاب المعاجم أن الصاد والباء والراء أصلٌ في معانٍ ثلاثة: الحبس، وأعالي الشيء، وجنسٌ من الحجارة (مقاييس اللغة). إلا أن المعنى الأول هو السائد وهو ما يعنينا هنا: الحبس والانتظار والتحمل وكل ذلك جنسٌ واحد، وهو الذي يحث عليه الإسلام (وتواصوا بالصبر، واصبر فما صبرك، إلى آخر الآيات الكريمة). وعلى مذهب ابن جني فإن «ربص» يحمل معنى الحبس والانتظار هو الآخر. والكلمة- كأي كلمة أخرى- تطورت في معناها تطوراً جزئياً. جزئية «الانتظار» لم تكن تُشكِّل عنصراً كبيراً في معنى الكلمة، إنما العنصر السائد لمدلول الكلمة كان معنى «حبس النفس عن الجزع»، كما في حديث «إنما الصبر عند الصدمة الأولى»، أو، عموماً، تحمل البلاء كما في قصة النبي أيوب.

ومثل الإسلام، وإن بدرجات متفاوتة، تحض الأديان الأخرى على الصبر. اليهودية والمسيحية والبوذية والهندوسية. في إنجيل لوقا، كما في مواقع كثيرة أخرى في الأناجيل، «بصبركم اقتنوا أنفسكم». وفي البوذية فضيلة الصبر تعني عدم رد الأذى بمثله، ومثل ذلك في الهندوسية: الصبر هو تحمل المعاناة بطيبة نفس ودون الرغبة في الانتقام. ولعل ذلك يبلغ الذروة في الصيام في الإسلام، ليس في الصبر في الإمساك عن الأكل والشرب، لكن في تحمل الأذى في الوقت الذي يكون تحمله أصعب: ... فإن سابه أو شاتمه أحد فليقل إني صائم (رويت بألفاظٍ مختلفة). لكن الدعوة إلى الصبر ليست حكراً على الأديان. فمثلاً، ترى الفيلسوفة آيرين مكمولن (مؤلفة ودكتورة بجامعة إيسكس تحاضر في الوجودية والظاهراتية) أن الصبر يشكل «قلب الأخلاق»، وتسميه الفضيلة المنسيّة، وتعتبره العصب المحرك للمجتمع. تصور مجتمعاً لا صبر فيه للناس على الالتزام بالطابور، يتكالبون فيه، وَقِسْ على مثل ذلك في قيادة السيارات والالتزام بالمسارات. وفي مقالة لريتشارد روز بعنوان «ما مدى صبر الناس في المجتمعات ما بعد الشيوعية؟» يحث الكاتب، وهو بروفيسور في جامعةٍ أسكتلندية، على الصبر في مجال تحقيق الأحلام المجتمعية. وهذه نصيحةٌ أحوج ما تكون بحاجةٍ إليها المجتمعات الوليدة في بلدان ما يسمى بـ «الربيع العربي»، حيث يمكن اعتبار نفاد الصبر لدى الفئات المتشاكسة رأس المشاكل. ويقدر الكاتب أن نتائج مثل هذه التحولات المجتمعية قد لا تعطي ثمارها إلا بالانتظار جيلاً كاملاً أو أكثر.

وفي مقابلة مع إم جيه رايان



مؤلف كتاب «قوة الصبر»، يُعَرِّفُ الكاتب الصبر من ثلاثة أوجه: الأول هو الثبات، بمعنى السير في طريق لا يُعرف آخره، والثاني هو التقبل: تقبل أن تجري الأمور كما تشتهي الرياح وليس كما تشتهي السفن، والثالث هو الشعور بالطمأنينة في مواجهة الغيب (الرضا بالأمرين السابقين). أما في رده على أهمية الصبر فجوابه هو بالنظر إلى النقيض: نفاد الصبر يعني أن تكون في كنف الغيظ إلى درجة أو أخرى والغيظ لا يبلغك أهدافك، بل يؤدي إلى أمراض العصر: القلق والترقب وضغط الدم.. إلخ.

لكننا الآن في زمنٍ مختلف: بدءاً نعود إلى المفهوم الجديد للصبر، والذي هو بمعنى الانتظار. أمن الفضيلة أن ينتظر الإنسان إلى أن تتحقق الأهداف والأماني؟ الأماني لا تحقق نفسها، بل لا بد من السعي الدؤوب. نعم، يقول البعض، وإن كان الثمن هو أمراض العصر. لأن العالم في سباق، وجملة «كن صبوراً» إنما تقال للذين لا يحسنون استغلال الفرص والذين هم، على أي حال، أقل حظاً، من باب المواساة والتشجيع على المثابرة. هل، مثلاً، ينبغي أن يكون أحدنا صبوراً في وظيفة يعمل بها منذ ثلاثين عاماً في انتظار ترقية ما؟ أصحاب هذا الرأي يرون أن الصبر من الفضائل التي تدعو إليها الأنظمة الشمولية. وأنه في الأنظمة الفردية لا مجال للدعوة إلى الصبر. إذن الصبر ملجأ من لا حيلة له بحسب هذا الرأي.

لام امرؤ القيس صاحبه الشاعر عمرو بن قميئة على قلة صبره:

أرى أم عمروٍ دمعها قد تحدرا

بكاءً على عمروٍ وما كان أصبرا

ولكن هل نلوم نحن عمرو بن قميئة؟ امرؤ القيس يطلب الملك ويسعى للوصول إلى قيصر فماذا في ذلك لعمرو وقد رأى دونه درباً طويلاً أبكاه؟ هل نصبر في سعي الآخرين إلى ما يأملون إليه؟ ربما وعده امرؤ القيس بشيءٍ من الملك إذ يستخدم نون الجماعة: «نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا».

أما قطري بن الفجاءة فيهيب بنفسه من أن تجزع من الموت في المعارك:

فصبراً في مجال الموت صبراً

فما نيل الخلود بمستطاع

وذلك يتم بإبداء التجلد للأعداء والبعد عن الجزع. ومن ينجح في ذلك حريٌ بأن ينتصر. فللصبر إذن نتائج عملية، إذ تضفي السكينة إلى نفس الصابر. وفي القرآن يقترن الصبر بالصلاة كثيراً. فالصبر الذي يوصي به الدين ليس هو الصبر السلبي المشتمل على عنصر الانتظار لما قد تكشفه الأقدار، إنما على الصبر المشتمل على قوة التحمل وعدم تهيب الأمور واتخاذ الأسباب. فالطالب، مثلاً، يصبر ويثابر إلى الحصول على شهادة التخرج. وصاحب التجارة يتحمل المشاق، وربما بعض الخسارة، إلى أن يتعلّم أصول النجاح، بالصبر. والوالدان يصبران على تربية الأبناء.. إلخ. وذلك مثل الذي تحدى الصبر بقوله: سأصبر حتى يعجز الصبر عن صبري.



سليل نبتة الصبّار

د. عبد الرحيم العطري

«الاسم: صابر.... حكايتي تعود إلى نحو ثلاثين سنة خَلَتْ، غادرت فيها الثكنة لثلاثة أيام لزيارة الأهل، كان من المفروض أن أعود في الرابعة، لكن قطار الصعيد، يخلف الموعد كما العادة، لما وصلت في حدود الثامنة مساء، كان الضابط في استقبالي، أخذني إلى الساحة الكبرى، أمرني أن أرسم دائرة، رسمتها بسرعة فائقة، لما انتهيت، قال لي ستمضي الليل داخل الدائرة. اندهشت ونفذت الأمر. في الصباح جاءني الضابط، سألني عن درس «العقاب»، تأملت الدائرة التي بِتُّ فيها واقفاً وقلت: ما الذي أجبرني على رسم دائرة صغيرة، لو كنت قد رسمت واحدة بملء الساحة لكان بمقدوري التجوُّل والنوم والوقوف، وبما أنني رسمتها صغيرة جداً فقد أمضيت الليل واقفاً». فما الذي يجبرنا جميعاً على رسم دوائر صغيرة؟ لِمَ لا تكون أحلامنا بحجم السماء؟ ولِمَ لا تكون طاقات الصبر عصيّة على الاستنزاف؟

إلى البدء

أسماؤنا تلاحقنا، بها ومنها نستمد جوهرنا، كجرح نرجسي لا يغادر ذواتنا المنشرخة، أسماؤنا تهب المعنى والانتماء، لكنها كثيراً تخون نصها الأصلي. لربما الـ كلنا مزيفون في هذي العوالم المُنفلِتة، لربما الـ كلنا استعاريون، نحمل غير أسمائنا المُثْبتَة في بطاقة الهويّة وجواز السفر.

أليس الاسم الأصلي، غير المُحَوَّر ولا المُزَوَّر هو «صابر»؟ ألسنا جديرين بحمل هذه التسمية في هذا الهنا والآن؟ كلنا صابر مع فارق في الدرجة لا النوع، كلنا مقدودون من قلاع الصمت والصبر، نحن آل لغة الضاد، الذين صاروا أكثر انتصاراً لبنية الصاد (الصبر والصمت)، ما بين الماء والماء.

شرطنا الوجودي هو الصبر، داؤنا ودواؤنا هو الصبر، بلسم جراحاتنا هو الصبر، في كل حين نحن مدعوون/ مطالبون بأن نكون صَبُورين متجلدين، نعتصر الألم والمعاناة في الدواخل، نعانق نداعب الحزن في شِغَاف القلب، ولا حق لنا في إطلاق آهات الانسحاق ولا زفرات السخط، «اصبر

يـا ولـدي»، «الصبـر مفتـاح الفـرج»، «اصبـر تظفـر»، «اصبـر تنـل»....

هـنا مـا تقترحـه علينـا السجلات الأخلاقيـة، كيفما كان مصدرها، دينية أو غيـر دينيـة، كلما حَـلَّ بنـا مكروه، كلما عبرنـا الصحـراء وانسرقت منـا بهجـة الحياة، جاء الجواب سريعاً: «الصبـر»، فـي المتـون الدينيـة والأخلاقيـة، ثمـة تأكيـد متواصـل علـى قيمـة الصبـر وضرورتـه للفـوز فـي الهنـا والهنـاك، فمـا هـو الصبـر فـي البـدء والانتهـاء؟ مـا حقيقـة هـذه الآليّـة التدبيريـة لهمـوم الحيـوات؟ كيـف تشـتغل؟ وكيـف تصيـر مُوَجِّهـة للفعـل ومُؤَسِّسـة للحـال والمـآل؟

أن تصبـر، معنـاه، أن تقبـل، أن ترضـى، أن لا تعتـرض، وأن تواصـل المسـير فـي ذات الطريـق المؤلمـة. أن تصبـر، معنـاه، أن تمشـي حافيـاً فـوق الأشـواك والجمـر، وأن تضمـر الألـم ولا تعلـن الانسـحاب مـن الممشـى الدامـي. فالصبـر آلية/طريقة/ممارسـة لتدبيـر علاقتنـا المتوتـرة بالأشـياء والوقائـع، إنـه قيمـة إنسـانية للمصالحـة مـع الواقـع والتفـاوض مـع خرجاتـه وحركاتـه وسـكناته، إنـه تقنيـة مقاومـة وصمـود ومواجهـة، بهـا نؤسـس لوجودنـا وامتدادنـا مـن غيـر رفـع للرايـة البيضـاء.

مقامات وأحوال

ومـع ذلـك فالصبـر درجـات ومقامـات، طاقـة تُشْـحَن وتُسْـتَنْزَف، الصبـر مـدارات وانتمـاءات، هنـاك الراسـخون فيـه، وهنـاك الراسـبون. أحيانـاً نصبـر ونصبـر، نتجلـد ونقـاوم، وأحيانـاً، ولمـا ينغـرز النصـل أكثـر، نفقـد التـوازن ونسـقط صرعـى. نقـاوم ونحـارب، وفـي لحظـة اسـتنزاف، نجثـو ونئـن مـن فـرط الألـم، هنـا نفهـم جيـداً أننـا صابـرون بالمفرد لا الجمـع، منـا آل الجلـد ومنّـا آل الصبـر، منـا مَـنْ يتحمـل السَّـحْل، ومنّـا مَـنْ لا يقـدر علـى تحمّـل جلـدة واحـدة.

إن الواقـع الـذي ننـدلـق معـه طوعـاً وقسـراً، لا بـد وأن يقيـم فينـا عوسـجه وياسـمينه، إننـا لا نسـتطيع الفـكاك منـه، سـلباً أو إيجابـاً، لأننـا فـي النهايـة مجـرد كائنـات مُجبَـرة علـى التفـاوض مـع الواقـع، ولـو فـي صيـغ بسـيطة حـد الابتـذال والهشاشـة، هكـذا نحـن منـذ البـدء، نشرئب بأسـئلتنا نحـو «حبـة فهـم أو هـم»، لهـذا ينفـرض علينـا فـي لحظـة مـا أن نختـار، أو ربمـا يتكتـب علينـا، أن نـؤدي الثمـن ونسـدد قائمـة الديـون المتراكمـة، فهـل نصبـر؟

الصبـر هـو الصبـر، هـو فـن العيـش بلغـة متقشـفة صارمـة، هـو الحقيقـة الملتبسـة التـي ندعـي معرفتهـا، ونقـف عرايـا أمـام لا حقيقتهـا، إنـه الهـلام، الزئبـق، الـلا معنـى، العصـي علـى القبـض، العصـي علـى الاسـتيعاب والفهـم. لربمـا حقيقـة الصبـر تكمـن فـي مجابهتـه، فـي اختبـار آلامـه وفجائعـه، هنـا نصيـر وجهـاً وجهـاً مـع كيميائـه أو خيميائـه. معنـاه/لا معنـاه يسـتفزنا، يسـتدعي مخيالنـا، إرثنـا، تمثلاتنـا، ذاكرتنـا المنشرخـة، تتقـاذف الصـور فـي الأعمـاق، ونتذكـر جيـداً مـا قالـه سـارتر ذات يـوم بأننـا قذفنـا إلـى هـذا العالـم، ولربمـا قذفنـا إليـه كيفمـا اتفـق وعلـى حيـن غـرة. قذفنـا لنجرب الصبـر، نصبـر علـى الجـوع والعطـش والاغتيـال ومـوت الحـب وضيـاع الإنسـان.

قـد يغـدو الصبـر آليـة لبنـاء القداسـة والوجاهـة الدينيـة، تمامـاً كمـا هـو الأمـر فـي مسـالك الصوفيـة، فالطريـق إلـى الولايـة تَنْسَـلِكُ عبـر مُجَاهَـدة النفـس وقهرهـا، عبـر الصبـر علـى الجـوع والعطـش والملبـس والمرقـد الخشـن، إنـه تمريـن صعـب ينخـرط فيـه الراغـب فـي الوصـل، لتطهيـر النفـس مـن نوازعهـا اللنويّـة الدنيويّـة. ولهـذا فقـد كانـت الكتابـة المناقبيـة تعـج بأخبـار التقشـف والجَلَـد والقناعـة والعزلـة التـي امتـازت بهـا حيـاة الأوليـاء، فقـد عـرف عـن أبـي يعـزي يلنـور بأنـه كان لا يقتـات مـن نبـات الأرض سـوى الدفلـى والخبيـز والبلـوط، وكان دائـم الصـوم، ولا يلبـس سـوى حصيـراً «تليسـا» وبرنوسـا مرقعـاً وشاشـية مـن عـزف». أما الصبـر والجلـد فنجـده ناصعـاً مُكتمـلاً فـي نمـوذج سـيدي يوسـف بـن علـي، الـذي كان مصابـاً بالجـذام، ومـن شـدة فرحـه المقـرون بفرحـه علـى البلـوى، أنـه سـقط بعـض جسـده فـي بعـض الأوقـات، فصنـع طعامـاً كثيـراً للفقـراء، شـكراً لله علـى ذلـك». كمـا يلـوح الصبـر علـى الألـم فـي محنـة الحـلاج، الـذي مـا أن بـدأ صلبـه، والـدم ينسـال منـه، حتـى قـال لمعذبيـه «ركعتـان فـي العشـق، لا يصـح وضوؤهمـا إلا بالـدم».

غرابة الاشـتغال علـى الجسد بتعذيبـه وترويضـه، تفيـد فـي تجنيـر النفـوذ والمكانـة الرمزيّـة، بـل إن الإمعـان فـي تعذيـب الجسـد، والصبـر علـى التنكيـل بـه، يعـد كرامـة تحسـب للولـي، وتزيـد مـن حظوتـه وحضـوره فـي سـجل التنافسـات الكراموية. إن الجسـد المعـذب والصبـر علـى التنكيـل بـه، مُوجِـبٌ للغرابـة، ومُفْـضٍ إلـى الاعتـراف بالكرامـة والبركـة، باعتبـاره مُنشـئـاً للاختـلاف وخالقـاً للتميـز عـن الآخـر. يصيـر الجسـد المُعـذَّب والمُنـكّل بـه فـي هـذه الحالـة مدخـلاً لكسـب الاعتـراف وتأكيـد الكرامـة والبركـة، فهـذا الوسـيط المـادي الـذي يُجَسِّـر علاقـة الفهـم والقبـول بيـن الرمـزي والمـادي، إنـه العلامـة الدالـة التـي تتوسـط وتزيـل الالتبـاس القائـم بيـن عالميـن: الأول واقعـي يمكـن إدراكـه وتلمسـه، والثانـي رمـزي تتكثّـف فيـه المعانـي ولا تـكاد تبيـن إلا بمفتـاح الكشـف والبرهـان.

أما بعد

صابـر سـليل نَبْتَـة الصبّـار، المُقـاوم، المُناضـل، والشـاهد علـى عصـر لـم نقـرأ شـفراته لحـد الآن، صابـر الـذي يمتـح وجـوده مـن الصبـار، عليـه دائمـاً أن يوسـع الدائـرة حتـى لا يسـقط فـي سـاحة الوغـى، كمـا فـي مفتتـح القـول. فالـ كلنـا «صابـر»، ومـا حياتنـا إلا دوائـر تضيـق كثيـراً وتتسـع قليـلاً.

لهـذا كلـه نقيـم الصلـح مـع أقـلام يكسـرها الواقـع العنيـد، لا تَمَـلّ البَـرْيَ ولا تتمـن التثـاؤب، لا نجـد بـداً مـن بَرْيهـا مـن جديـد حتـى نواصـل الحلـم وصناعـة الحيـاة. بالقلـم والحـرف يحـارب «صابـر» الانقـراض ويُصِـرُّ علـى الانتمـاء لأزمنـة وأمكنـة شـتى، بالكتابـة يعانـق الألـم الغائـر فـي الأعمـاق، ينثـر بـذوراً مـن الأمـل ويسـير علـى الـدرب ضـداً علـى كل ممكنـات السـقوط. ولـكل طبعـاً، قلمـه ونظرتـه للكـون. والـ كلنـا «صابـر» فـي البـدء واللاانتهـاء.

د. محمد الشحات*

دَأَبَ المِخْيَالُ الجمعيُ العربيُ على تناول عدد غير قليل من المفاهيم السوسيولوجية والقيم والمبادئ الأخلاقية تناولاً إبداعياً حُرّاً، يشبه حريّة نمط الحياة التي كان يحظى بها ذلك البدوي جوَّاب الآفاق، فأضفى بمخيّلته الرحبة على بعضها اكتنازاً سردياً في مدوّناته ومرويّاته الشفاهية، وأطلق العنان لبعضها الآخر ليأخذ نصيبه التامّ من السرد الجموح الذي راح يتحرّر من تقاليد الحكي الشفاهي، ولم يأبه بأنساق الذاكرة الجمعية، ولا بقوانين المجتمعات وعاداتها ودياناتها. أقصد إلى مفاهيم من قبيل الكرم والنخوة والشجاعة، وغيرها، مما هو وارد في كلام العرب ومأثورهم.

من الميثولوجيا إلى الأمثولة

من بين هذه المفاهيم، يأتي «الصبر» بوصفه أمثولةً Allegory تشتغل على مبدأ حبس الذات عن الجَزَع والسّخط وحبس اللسان عن الشكوى، كما يقول الجرجاني في (التعريفات)، أو هو منع الأنا المجبولة على الحريّة من ممارسة حقّها في إعلان الرفض أو التمرّد أو العصيان، سواء في طرائق التعبير اللفظي أم في اتّخاذ موقف حدّي تجاه ما تتعرّض له من غُبْنٍ أو ضَيْمٍ أو اضطهاد أو أي شكل آخر من أشكال القهر أو التعذيب النفسي أو المعنوي. والصبر، وفق هذا التصوُّر، يستغرق جنسَيْ الإنسان والحيوان معاً؛ لأنه فتنة كبرى. فمن بني الإنسان، ارتبطت قيمة الصبر بأنبياء الله ورسله، منذ خروج آدم عليه السلام من الجنّة، ومحنة إبراهيم مع أبيه وفتنته مع ابنه إسماعيل، واضطهاد بني إسرائيل لموسى قبل التّيه وبعده، وتعذيب المسيح وحواريّيه، وطرد محمد (صلى الله عليه وسلم) وأتباعه من مكّة.. وغير ذلك الكثير من المرويّات والأخبار التي تمتلئ بها قصص الأنبياء والأولياء والصالحين، سواء كان في الديانة اليهودية أم المسيحية أم الإسلامية. ولن نبالغ إذا قلنا إن الصبر كذلك متعيّن في الديانات الأرضية كالزرادشتية والمانوية... وغيرهما من الديانات والمعتقدات التي تدفع المعتقين فيها إلى الصبر على كل شيء، بدءاً بالصبر على ممارسات التعذيب البدني الذي قد يمارسه الآخر على الأنا، أو تمارسه الأنا على نفسها، وانتهاءً ببلوغ العتبة الأخيرة من عتبات الحياة الدنيا (الموت). لكنْ يبقى «الصبر» وحده -دون بقية السرديّات السوسيولوجية والأخلاقية كالكرم والشجاعة، وغيرهما- أمثولةً شفاهية كبرى ارتبطت باسم نبيّ الله أيوب عليه السلام على وجه الخصوص. وسورة (ص) في القرآن الكريم أنموذج بالغ الدلالة والتمثيل على صبر أيوب، الذي أصبح أمثولةً في الصبر ومضرباً من مضارب أمثال العرب وكلامهم، كما تخبرنا أغلب المعاجم العربية.

لقد نُسِجَتْ الأساطير والمرويّات الكثيرة حول مرض أيوب. ويمكن أن نلمس صورةً تفصيليةً لمرضه في «سفر أيوب» تحديداً من (العهد القديم). فعلى حدّ وصف التوراة له، كان أيوب رجلاً كاملاً مستقيماً يتّقي الله ويحيد عن الشر. وكان عنده سبعة بنين وثلاث بنات، وسبعة آلاف من الغنم، وثلاثة آلاف جمل، وخمسمئة فدان بقر، وخمسمئة أتان، وخدم كثير. غير أن الشيطان لم يبرح يجادل الربّ في رفع رعايته عن أيوب وبسط يده عنه، حتى كان له ما أراد بعد لأي وحجاج. يَروى «سفر أيوب» أن «الشيطان خرج من حضرة الربّ وضرب أيوب بقُرْح رديء من باطن قدمه إلى هامته». وهنا، تدخّل الشيطان لإفساد حياة أيوب أملاً في دفعه إلى دائرة معصية الله والتجديف في ذاته أو صفاته. هبطت المصائب والمحن على أيوب وعائلته ومملكته تباعاً، ففقد كل شيء بين عَشيّة وضُحَاها. ثم ابتلاه الله بأنْ مرض مرضاً جلياً مُنفّراً، فاجتنبه الناس إلّا زوجته التي لم يتركها الشيطان وظلّ يوسوس لها حتى أغواها لاحقاً، فتخلّت هي الأخرى عن زوجها، لكنّ صبر أيوب وإيمانه فقط هما اللذان عَصَمَاه من هذا المرض اللعين. ويصف القرآن هذه الحالة بقوله تعالى:

«وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي



مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ * ارْكُضْ بِرِجْلِكَ هَذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ * وَوَهَبْنَا لَهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنَّا وَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ * وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثاً فَاضْرِب بِّهِ وَلَا تَحْنَثْ إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِراً نِّعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ» (ص: 41 - 44).

وفي مقابل اتّساع رقعة المتن السردي الذي نسج خيوطه مخيال جمعي حرّ يمتاح من متون التاريخ الشفاهي والرسمي على السواء في تأطير أمثولة الصبر الأيوبيّ، احتفت مملكة الحيوان بـ«الجمل» دون غيره تقريباً من بني جنسه، لاشتهاره بكونه أكثر حيوانات الأرض صبراً وتحمّلاً، والمرويّات في ذلك كثيرة ومتنوّعة، سواء لدى الجاحظ أم أبي عبيدة أم المقسي أم غيرهم من أرباب الأخبار والنوادر وكتب الحيوان والإبل. ومن الطريف ما أورده المقسي (ت 875 هـ) في (جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب) عن مناظرة بين الجمل والحصان، يقول فيها الأول للثاني:

«أنا أحمل الأحمال الثقال، وأقطع بها المراحل الطوال، وأكابد الكلال، وأصبر على مرّ النّكال، ولا يعتريني من ذلك ملال، (...) أنا الذلول، وللأثقال حمول، لستُ بالخائن ولا الغلول، ولا الصائل عند الوصول، أقطع في الوحول ما يعجز عنه الفحول، وأصابر الظلماء في الهواجر ولا أحول، فإذا قضيتُ حق صاحبي، وبلغتُ مآربي ألقيتُ حبلي على غاربي، وذهبتُ في البوادي أكتسب من الحلال زادي، فإن سمعتُ صوت حاديّ سلمت إليه قيادي، وواصلتُ فيه سهادي، وطلّقت طيب رقادي، ومددتُ إليه عنقي لبلوغ مرادي، فأنا إن ضللتُ فالدليل هادي، وإن زللتُ أخذ بيدي مَنْ إليه انقيادي، وإن ظمئتُ فنكر الحبيب زادي، وأنا المسخَّر لكم بإشارة (وتحمل أثقالكم)، فلم أزل بين رحلة ومقام، حتى أصل إلى ذلك المقام».

والغريب في الأمر هو تلك المماثلة أو المشابهة التي تجمع بين الجمل وصاحبه البدويّ. فالصوت السارد، في المقطع السابق، يجوز أن ينسحب على المتكلّمَيْن معاً: البدوي وناقته أو جمله على السواء. كلاهما ابن الصحراء مترامية الأطراف، وكلاهما عقد عقداً اجتماعياً مع مملكة الوجود، من فلوات ووديان وسماء ذات أبراج وليل طويل لا ينجلي إلا بصبح قائظ كالهجير. عندئذ، يتم أنسنة الجمل، ليكون الناطق بلسان حاله أولاً ولسان صاحبه (البدوي) ثانياً. فمقتضى الحال واحد. ولا مناص، عندئذ، من الاتّكاء على بلاغة تستعين بالسجع وفصاحة الكلمات استعانتها بقيم الوفاء والنّخوة والصبر. ولا فارق هنا أيضاً بين قيمة إنسية وأخرى حيوانية، ما دمنا نتحرك في فضاء مملكة الوجود الفسيح الذي تتضاءل فيه الذّات التي عبّر عنها بيتا الشعر اللذان يُنسَبان إلى عليّ بن أبي طالب:

دواؤك فيك وما تُبصِر
وداؤك منك وما تشعر

أتزعم أنك جرم صغير
وفيك انطوى العالم الأكبر؟

إنّ ما يجمع بين الجمل والبدوي، هنا، هو «فتنة الصبر» التي تدفعهما معاً إلى تحمّل قسوة الطبيعة وصلافة الحياة وغدر بني الإنسان. كلاهما يصبر ولا يغفر، يرقم ولا يمحو، يؤجّل الثأر ولا يتنازل عنه. فما بالنا لو كان ذلك البدوي نفسه هو مَنْ يمارس القهر على جَمَله أو ناقته؟! في مثل هذه الحالة لن يتنازل الجمل حتى يأخذ بثأره وقتما تحين له الفرصة، ولو بعد أربعين عاماً كما تحكي الكتب والمدوّنات. ومما ينبغي الالتفات إليه أن الجمل لا يحضر في أمثال هذه المرويّات باعتباره حيواناً، بل بوصفه شخصيةً كنائيةً، رمزيةً (أليجوريةً)، هي نتاج مجتمعات مقهورة، وللقهر فيها مراتب، حيث يمارس البشر فيها طرائق مختلفات من القهر والقمع بعضهم على بعض، فتنقلب مواضعات مثلث القمع، ليصبح القامع مقموعاً والمقموع قامعاً، وكلاهما ضحية لسلسلة متوالية من القمع الذي تمارسه الطبيعة على جنس البشر، والبشر على جنس الحيوان، والحيوان على جنس النبات... وهكذا دواليك. وما ذلك إلا لأنّ الصبر فتنة. ولا فارق في أن يكون المفتون إنساناً أو حيواناً أو جنساً آخر غير معلوم بالضرورة.

* ناقد وأكاديمي مصري

سبع موجات

د. عمرو عبد العزيز منير

يُعَـدُّ الصبـر فـي المعتقـد الشـعبي رمـز المـرارة «وضلـع آدم الـذي يحتـوي مـن الصبـر أكثر مما يحتويـه مــن العسـل»، ذلــك مــا قالــه أحــد مبغضـي المرأة !. وهـو أيضـاً مفعـول مسـكن أشـبه بـ (برشـامة) كأي دواء ناجــع لــه طعــم المُـرّ، لكنــه يعيننــا علـى احتمـال العيـش فـي الدنيـا بالصبـر فـي موضـع البـكاء، والبـكاء فـي موضـع الفرج!، وإدراك أن الحيـاة مزيـج متشـابك منهمـا معـاً. وهـو أيضـاً يلعب دوره في مواصلة عملية احتضـان كل مـا مـن شـأنه إيقـاظ روح النضـال باتجـاه التغييـر، والتطلـع إلـى آفـاق جديـدة مُشـرقة أو مُتطـورة، أكثـر أمـلاً فـي المسـتقبل، وأقـلّ اسـتجابة للأغـلاط أو المغالطـات التـي تسـتغل التـرا ث أو المـورو ث الشـعبي الثقافـي للتضليـل التاريخـي مثـل مَـنْ روج لفكـرة أن الصبـر المصـري سـلوك سـلبي مـن أولـه إلـى آخـره، وتلـك فكـرة مبنولـة بشـدة ورائجـة أقـوى مـا يكـون الـرّواج، حتـى ظـن البعـض أن المصـري مغلـوب علـى أمـره.. لا يجـرؤ علـى الهمـس وإذا مـا جـرأ علـى الـكلام فإمـا بالشـكوى أو بالرجـاء، ظانيــن أنــه يُكـرر مَلْهَـاةَ الفـلاح الفصيـح الـذي لــم تــرق مســتوى آمالــه إلا للصبــر وكتابــة الشــكاوى إلــى الفرعــون الواحــدة تلــو الأخــرى، حتــى صنــع المصريــون التاريــخ كالعــادة فــي ثــورة اشــتعلت بالكلمــة.. كلمــات مــن هنــا وهنــاك تعبــر عــن نبــض وصبــر هــذا الشــعب. !

ففضيلــة الصبــر فــي الســلوك المصــري تقتــرن بــإرادة العمــل فــي كثيــر مــن الأحيــان، وأكثــر الأمثــال الدارجــة التــي ترفــع مــن قيمــة الصبــر تقــرن كلمــة الصبــر بالفــرج، أو بحــل المشــكلة، وحكايــة أيــوب المصــري الشــهيرة فــي أغانــي الفلاحيــن، عَدَّهَـا رشـدي صالـح حكايـة للصمـود الإنسـاني الباهـر فـي وجـه الألـم الفـادح والعـذاب الجسـمي الفائـق، ولكـن الصمـود الإنسـاني، ينتهـي إلـى أمريـن فـي هـذه الحكايـة: الأمـر الأول: أن أيـوب يسـترد صحتـه النفسـية، بعـد أن يكـون قـد أصيـب باليـأس النهائـي لبعـض الوقـت. والأمـر الثانـي: أن جراحـه الماكـرة تجـد عقـاراً مصريـاً عميـق الخضـرة، وهـو نبـات شـعبي بسـيط، فتنهـزم الجـراح أمـام هـذا العقـار، ويسـترد أيـوب صحتـه الجسـمية كاملـة، ويعمـر فـي الأرض طويـلاً، وينعـم بالثـراء الطائـل والأبنـاء الكثيريـن.

وكلمـا عدنـا إلـى مجموعـات الأمثـال والحكايـات والأغانـي التـي تـدور فـي قـرى مصـر وجدنـا أنفسـنا أمـام نوعيـن مـن معانـي الصبـر، نـوع يربـط بيـن كظـم الألـم والتعاسـة، والتطلـع إلـى التغلـب عليهـا، وذلـك هـو المعنـى الأكثـر انتشـاراً، ونـوع آخـر مـن المعانـي تفـوح منـه رائحـة الاستسـلام والانكسـار، وهـو المعنـى الأقـل ذيوعـاً.

لكـن الوجـدان المصـري لا يسـتعذب الصبـر، إنـه مريـر الطعـم، لكنـه يغالبـه ويطاولـه، وينتصـر بـه وعليـه. وكيـف لا يطـاول الصبـر إنسـان عمـر الأرض منـذ فجـر التاريـخ واسـتأنس النهـر منـذ آلاف السـنين وكانـت الأرض مـن حولـه عَصيّـة، وكان النهـر فـي لقاءاتـه الأولـى معـه، متوحشـاً مُدمـراً لا ينقـاد لأحـد ؟!. لقـد عَلَّمَـتْ الحيـاة هـذا الإنسـان المصـري أن يَبْـرَعَ فـي كظـم المشـكلات، وَعَلَّمَتـه أن يَبْـرَعَ فـي البـذل مـن أجـل حلهـا. وكان الزمـن – فـي أحيـان كثيـرة – شـاهد عـدل، يقـول: إن الصبـر المصـري فضيلـة مـا دام ينطـوي علـى إرادة الانتصـار علـى العقبـات.

أمـا فـي فلسـطين الجريحـة الصابـرة فـكان لفضيلـة الصبـر قيمـة كبـرى تحكـم سـلوك الإنسـان الفلسـطيني الـذي عـاش كأيـوب المُبتلَـى سـنوات الحـزن والجـرح الغائـر فـي جسـمه،



يتبعه جرح وعقاقير الدنيا لا تشفي بلوى أيوب الفلسطيني القديم أو المعاصر فكان آية في الصبر على الآلام وتحمل المشاق والبلاء دونما استسلام أو يأس، فسجل الفلسطينيون صورة أيوب في ذاكرتهم الشعبية وأمثالهم اليومية، وتغنوا به في أهازيجهم وأسبغوا على قراهم وأديرتهم وآبارهم اسمه، واتخذوا له موسماً سنوياً تفرد عن المواسم الأخرى، وتمظهر ذلك في أمثالهم الشعبية بقولهم: «صبرنا ع المكتوب صبر أيوب»، «الصابرين ع خير». وقولهم: «من صبر نال ومن لج كفر». «طولة الروح والصبر أحسن دوا لعوادي الدهر»، «إن طال مشوارك استرجيه»، «اصبر ع الحصرم بيصير عنب»، ومن قولهم: «الصبر بودي القبر»، «إن صبر صبر وإن ما صبر هادا الحبل وهادا الشجر».

واتخذ الفلسطينيون للنبي أيوب موسماً شعبياً اختاروا له يوم الأربعاء من أيام الأسبوع فأسموه (موسم أربعا أيوب) يقام يوم الأربعاء الذي يسبق (خميس الأموات) أو (خميس البيض) الواقع قبل عيد الفصح بثلاثة أيام، ويسميه المسيحيون من الفلسطينيين (عيد العدس) تحريفاً لـ(خميس العهد)، كما يحتفل الدروز من الفلسطينيين في موسم يسمونه (عيد النبي أيوب)، حيث يخرج المقدسيون والفلسطينيون في هذا اليوم متجهين نحو البحر يصطحب البعض منهم الإبل والمواشي. ويتجه المرضى



خاصة ممن يعانون من الأمراض الجلديّة إلى البحر مرددين:

يا اللي بريت أيوب
ابرينا من ها الداء
يا اللي نجيت بالدعا
نجينا من ها البلاء
يا رب يا شافي
بحق سبع بحور
أرفع عذابك ومقتك
عن عبدك المغرور

وتجد امرأة تشكو عدم الإنجاب وتطلب من الله ببركة صبر النبي أيوب (فك عاقتها) وتقف على شاطئ البحر وبجوار منها عجوز تغرف من مياه البحر (بكيلة أو مايسمونه كباسات) وتصبها على رأس المرأة العاقر وبعدها تقودها داخل البحر لتغمس برأسها سبع مرات وعادة ما يكون رأس المرأة مربوطاً بخرز في سبع موجات وهي تستنجد بالأنبياء قائلة: «لا كباس ولا لباس إلا أولاد زي أولاد الناس بحياة الخضر وأبو العباس وأيوب». وتستغيث أخرى بقولها: «يا بحر اجيتك مدهوشة.. بدي ولد والو شوشة.. يا بحر اجيتك عطشانة.. بدي ولد شوشته مرجانة.. يا بحر اجيتك مشتطه.. بدي ولد على راسه حطه».

وفي القدس تنهب العديد من البنات اللاتي لم يتزوجن بعد إلى بركة أيوب فتغتسل بماء أيوب وهي تناجيه: «يا بير جيتك زايرة.. من كتر ما أنا بايرة.. كل البنات تجوزت.. وأنا عندك دايرة»، وفي المعتقد الشعبي تعد مواطن الماء من الأماكن المُقدَّسة التي تُستجاب فيها الدعوة، وتنكر روايات سيرة بني هلال أن خضرة الشريفة دعت ربها بجوار ماء بئر أيوب أن يمنحها غلاماً. واختلفت الروايات في كون هذا الماء عيناً أم بركة أم نهيراً أم بحراً، فالمكان المُقدس هنا يلعب دوراً مهماً في استجابة الدعوة لتصبح نبوءة.

وأما أيوب نفسه، الذي تَحَوَّلَ في القصص الشعري الغنائي الشعبي العربي؛ إلى أنموذج لصفة الصبر، فنحن نعرف قصته الأصلية الواردة في سفر التكوين (الإصحاح الأول إلى الإصحاح الثاني والأربعين من سفر التكوين)، كما وردت في أدب الحكمة والمأثورات الشعبية عند العراقيين القدامى في بلاد ما بين النهرين في قصة «المعذب الصالح» أو «أيوب البابلي» الزاهد، الذي خذلته جميع الآلهة وبذلك استحق غضب الملك فتآمر عليه أفراد حاشيته أيضاً فأصبح منبوذاً ولم يتمكن العرافون والسحرة من مساعدته، ثم يتنكر مدى ما كان عليه سابقاً من زهد وتقوى فيستنتج بأن الإنسان لا يعلم في الواقع ما يطمئن به الآلهة. ونجد صدى القصة في سفر التكوين وكيف كان أيوب رجلاً على قدر كبير من التقوى ووفرة المال وطيب النفس، ثم امتحنه ربه في ماله فصبر، وامتحنه في جسمه «وضرب أيوب بقرح رديء في باطن قدمه إلى هامته، فأخذ لنفسه شقفة ليحتك بها وهو جالس في وسط الرماد فقالت له امرأته: أنت متمسك بعد بكمالك بارك الله.. فقال لها: أألخير نقبله من عند الله والشر لا نقبل» وتنتهي القصة المقدسة بأن «بارك الله آخرة أيوب أكثر من أولاده» وضاعف له الراحة ومد في عمره عشر سنين ومئة، ورأى أربعة أجيال من ذريته، وماله يزيد ويثرو. ويعزو الذهن الشعبي إلى أيوب أنه دهن جسمه بدهان نبات الرعرع فشفي. وهذا النبات عميق الخضرة، كان يستخدم في العقاقير والطيب عند الفراعنة. وأهم من هنا، إن في خضرته العميقة، ما يرمز إلى خصوبة تجدد الميلاد في الطبيعة، ذلك الأمر الذي توليه المعتقدات الشعبية أهمية عظمى. ولا يمكن أن نخطئ الروابط بين هذا الحطام الرمزي في المعتقدات الشعبية المتعلقة بشفاء أيوب بعد صبره وبين ما شاع بين الناس عن وجود نبات أو ماء سحري مُجدِّد للشباب ومُجدِّد للحياة، ويساعد على تأجيل وقوع الموت للإنسان، أو للبطل في الملاحم والحكايات والقصص الشعبي، وقد أتت فكرة ماء أو نبات الشفاء تحولاً عن فكرة أسطورية أقدم، وهي فكرة ماء أو نبات الحياة أو الخلود أو تجديد الشباب، وهو ما نلمحه في بعض الملاحم الشعبية التي تضمنت أفكاراً أقدم تتشابه مع أيوب العائد لشباب دائم علمنا الصبر كقوة معنوية للاحتمال.. سخرية الأقدار أن أسأل ماذا تفعل لو عشت كأيوب. ؟!



إيزابيلا كاميرا

الصبر من شيم الأقوياء

هناك مثل شعبي إيطالي يقول: «الصبر من شيم الأقوياء».

مَنْ مِنّا لم يسمع هذا المثل يتردّد في كلّ مرة كنا ننتظر فيها استجابة أو نتيجة أو حدثاً، أو كنا محجوزين في إشارة مرور، أو في نيل طابور طويل أمام مكتب البريد، أو في موقف لا نحبه ونريد تغييره؟

منذ أن كنا أطفالاً كانوا يعلموننا لزوم أن نعرف كيف ننتظر: الطعام، النزهة، دورنا في الصعود إلى زلاجة الملاهي، العيد، الإجازة، عيد الميلاد القادم، وهكذا دواليك. ولكن المرء عندما يكون صغيراً لا يكون لديه وعي بالزمن، فيتساوى عنده انتظار ساعة وانتظار سنة، هو بالنسبة للصغار انتظار طويل لا ينتهي، انتظار مُدمِّر، ومستحيل.

وعندما ننمو نبدأ في إعطاء قيمة للزمن، وعندها يسوء الحال أكثر: فمن ناحية نتعلّم التمييز بين الدقائق والسنوات، ومن ناحية أخرى تزيد أهمية وقتنا، وتبدو كل ثانية انتظار إهداراً للوقت. كما أن المجتمع يدفعنا إلى إيقاعات مجنونة في العمل، والقلق المصاحب للإنجاز والإنتاج، الذي تتمّ ترجمته إلى نزعة استهلاكية فائقة الحجم لا تهتم بالسلع فقط، بل بالإنسان أيضاً ومشاعره. إن التقدم العلمي والتكنولوجي جعلنا عبيداً للفورية في إشباع احتياجاتنا مهما كانت. في المجتمعات الغربية لم يعد الانتظار موضة. لم يعد أحد ينتظر حبيبه، كما كان الحال في الماضي، ولكنه يفضل أن يقيم علاقات كثيرة لا تنتهي أقلّ أهمية من علاقته مع المحبوب، على شكل علاقات فردية متسلسلة لا تؤدي في النهاية إلى أي شيء. فعند ظهور بوادر أزمة في العلاقة لا ينتظر أحد الطرفين أن يتحسن الحال كما كنا في الماضي، ولا يحاول رتق التمزق، ويفقد الصبر على التوافق والتصالح، فتموت العلاقة فوراً لكي تبدأ علاقة جديدة. من ناحية أخرى قليلون هم الذين لديهم الصبر على حمل الحذاء للإسكافي كيما يصلحه، بل تفضل الغالبية شراء حذاء جديد بدلاً من إصلاح القديم!

هذه الحالة من الجوع الدائم تنطوي أيضاً على طريقة فهمنا للزمن، الذي أصبح عدواناً عليه وليس توفيراً له: لا أحد لديه الصبر على ضياع الوقت، لأنه لو كان الوقت ثميناً فإن وقت الفراغ ثمين هو الآخر، بل أكثر أهمية، ولا أحد يريد أن يهرقه بالانتظار. والحقيقة أننا نعيش في عصر المهام المُتعدِّدة، حتى الفترات التي تقع بين كل نشاط وآخر يجب ملؤها. يكفي أن تنظر إلى أي طابور طويل (في مكاتب البريد أو في البنك أو ما شابه) حتى ترى الواقفين جميعهم يملؤون الفراغ بأجهزتهم المحمولة التي وفرتها التكنولوجيا بهدفٍ رئيسي وهو إمكانية العمل به وعليه ومنه في أي مكان وفي أية ظروف. وهكذا لم تعد هذه الأوقات مُهدَرَة في الفراغ، ولكنها تحوّلت إلى لحظة تفكير وتأمل. لقد أصبح فنّ الصبر وفضيلته بهذا الشكل مسحوقاً بواسطة التكنولوجيا الحديثة، التي رغم مساعدتها لنا إلا أنها تجبرنا على عمل أشياء أكثر في وقت أقل، بما يغير فهمنا واستيعابنا للزمن.

أن يكون لدينا صبر ليس معناه ألّا نعرف كيف ننتظر، بل يعني قبول ما لا نستطيع تغييره. كان توماس مور يدعو بدقة إلى «القوة التي أغير بها الأشياء التي أستطيع أن أعدلها، والصبر على قبول الأشياء التي لا أستطيع تغييرها، والحكمة في تمييز الفارق بين هذا وذاك».

من الناحية العملية يجب ألا يختلط الصبر بالاستسلام: فأن تكون صبوراً ليس معناه أن تقبل بسلبية أن الأشياء لا تتغير مطلقاً، ولكن أن تكون لديك القوة لأن تنتظر تغييرها، ربما بعمل كل ما بوسعك حتى تغيّرها، فإن لم يحدث تغيير فعليك بمزيد من الصبر حتى تقبل هذا.

فهل الصبر ثوري؟ علينا أن نفكر في الصبر الجماعي لشعوب بعينها، التي كان يبدو أنها لن تنجح أبداً في تغيير مصير الاستسلام والتبعيّة، ولكن بعد مرحلة معينة، وفجأة، يملؤون الميادين تظاهراً واحتجاجاً لكي يعبّروا عن ضيقهم وعن إرادة التغيير لديهم. إن الإعلام يتحدَّث عن هؤلاء ويصفهم بأنهم فقدوا صبرهم بعد سنين طويلة من الاستسلام الظاهر، ولكن الحقيقة هي عكس ذلك: فهم أناس عرفوا كيف ينتظرون أوقاتاً طويلة حتى تأتي اللحظة المناسبة، الفرصة المواتية لمحاولة تغيير عالمهم، حتى ولو كان عليهم أن يتحلّوا بمزيد من الصبر حتى تُكمِلَ الثورةُ مَسارَها.

إخوة أيوب

عبد الكريم ينينة

لأننا في بعض الأحيان نعتقد أننا لا نملك غير الصبر، في حقيقة الأمر نكون بامتلاكه قد ملكنا كل شيء وملكنا زمام أنفسنا قبل كل شيء، رغم ما يعترينا من إجهاد جرّاء المُكابدة. بالنسبة للبعض فإن الكتابة تمثل أول الصبر على المعنى، وكذلك هي الحياة، لهذا تغدو الكتابة والحياة أمرين يشكلان فعلاً واحداً، لا دخل لنا في كثير من تفاصيله، فالحياة بحث يومي عن المعنى، والكتابة نبش مستمر في أرض الروح لزرع بذور الحياة، فعلٌ لا يكاد ينتهي حتى يبتدئ من جديد.

وحينما نختزل الحياة في الكتابة، فإننا نكون قبضنا على معنى أن نستمر ونمتد في الزمن، وأن ننتصر على ذواتنا التي تقف حائلاً في طريق مسيرنا الطويل، الذي بدأه أبونا آدم من قبل ويستمر عبر خطى أحفاده الخيرين.

وإذ ننتصر على ذواتنا فإننا نكون قد شارفنا على إتمام آخر لحظات الصبر. ولعل الأولين كانوا أعمق منا رؤية وتأملاً وتعاطياً مع ثقافة الصبر، وإذا كان الصبر عند ابن عجيبة هو «حبس القلب على حكم الرب»، فإن الصبر عند ابن عطاء هو «الوقوف مع البلاء بحسن الأدب»، وعند آخر هو «الفناء في البلوى بلا إظهار شكوى»، ولخصه أبو علي الدقاق في تعريف مضغوط حتى قال «الصبر كاسمه»، وعلى عكسهم يأتي الجنيد بصورة فنيّة رائعة للصبر فيقول «هو تَجَرُّع المرارة من غير تعبيس».

الشعراء أيضاً كانت لهم رؤيتهم للصبر، وكان له نصيب كبير في أشعارهم، رغم كونهم من أرق الناس قلباً وأرهفهم مشاعر وأكثرهم شفافية، ما يجعل أغلبهم بتركيبتهم النفسية تلك أبعد الناس عن الصبر وأقربهم للبوح والشكوى، يقول أحدهم:

وكيف الصبر عمن حل مني
بمنزلة اليمين من الشمال
إذا لعب الرجال بكلِّ شيء
رأيتَ الحب يلعب بالرجال

ويأتي آخر بنقيضه تماماً، لكنه في الأخير يلتقي معه في البوح والإفضاء:

صبرتُ ولم أطلع هواك على صبري
وأخفيتُ ما بي منك عن موضع الصبر
مخافة أن يشكو ضميري صبابتي
إلى دمعتي سراً فتجري ولا أدري

حتى وإن رأينا في السابقين قولاً يسير عكس السائد آنذاك كمثل قول أحدهم «والله ما نصبرُ على ما نحب، فكيف على ما نكره؟» فهو ينفي كليّة الصبرَ على المكاره، لكنه قول أرقى وأعمق من المقولة الشعبية الشائعة في عصرنا «للصبر حدود»، فهذه بقدر ما تعطينا صورة عن قلق عصرنا فهي بعيدة عن المعنى الحقيقي العرفاني للصبر كقيمة أساسية للإنسان في صراعه مع الحياة التي يشكل الوقتُ أهم ركائزها، «فما النصر إلا صبر ساعة»، هكذا قال الإمام البَطّال أبو محمد عبد الله، فأدرك سراً من أسرار الصبر، هي آخر ساعة قبل أن نضع حداً لصبرنا على أيدينا، فنتقهقر وننهزم أمام ذواتنا، هي الزمن الأهم والأقسى الذي لا ندرك سرّه ولا نعدّه، إن لم تكن هي الصبر بعينه قد تحوّل إلى وقت، عندها يصير نبضنا دقات ساعة كونية تصارع نفسها وتوشك على التوقف، فإذا تمالكنا فيها، ونظرنا هناك إلى ما وراء الحجب، نتلقى لمسة من لمسات «أيوب» عليه السلام، الذي قهر الوقت وتغلّب على الزمن بالصمت والدعاء والتضرع.

ها أنا يا سيدي يا أيوب، ويا سيد الحزن الطروب، ها أنا ذا أقارع أمة من الساعات المُترعة بالانتظار والترقب، وقد جحظت عينا الوقت الراسف في أغلال الزمن المتدحرج منذ بدء الخليقة، يشد وأشد ونشد، ولا شيء غير ما يُفضي إلى نقطة البداية، المتخفّية وراء أمل مشتعل.

أمد إليك يد الروح فتتجلى فتوحات الله مدداً للنفس، فتتعالى عن الألم، فإذا الجروح شفاه تبتسم، والأنين نغم أزلي يراقص شعباً خاملاً من ساعات الانتظار.

«في القديم قالت غيمة أنهكتها المسافة، وأدمى قدميها الوصول، لنخلة كانت تمنع الشمسَ عن ظلها: قبل أن أكونكِ، كنت عرضة للنهب وكدتُ لولا الصبر، أوزعني على الهباء، نكاية في الريح التي ما فتئت تخذلني».

الغيمة نزق المدينة، والنخلة رمز الصبر، والصحراء أرض الرب الشبيهة



بالإنسان في أنقى صوره، أرض الله التي ما انفكت تمدنا بالصبر، وتعلمنا دروس العطش والجلَد التي لا تنقضي، عكس المدينة التي تسرق منا كل هذا لتستبدله بمجد قلِقٍ، زائفٍ، ينهار أمام أول امتحان مع القَدر، لقد ولد الأنبياء في الصحراء، ومنها بنوا حضاراتهم، سلاحهم في ذلك مدد من النور وطاقة من صبر يفيض من حولهم، طاقة قاوموا بها النكران والجحود وصمدوا أمام الجور، وتعرضوا للألم، فعلى مَرّ الأزمنة لازال بعض البشر يكرع الأذى من يد البعض الآخر، وأتعسهم أولئك الذين يتعرضون لجور السلط، تضيق بهم بلدانهم فيرحلون طالبين اللجوء إلى بلد آخر أرحم وأعدل، حتى وإن اختلف ثقافة وعرقاً وديناً، غير أن إخوة «أيوب» لا يزالون إلى يومنا هذا لا يرتحلون لسوى الله، طالبين منه وإليه «اللجوء الروحي»، فيمدهم مثلما أمدّ أيوبَ من الصبر ما يطل على أراضٍ شاسعة من الطمأنينة، وعلى مروجٍ من السكينة، يتجاوزون فيها جاذبية أرض الناس، ويتعالون وهم عليها عما بَدَرَ في حقهم من طرف نظرائهم في الخلق، ولعل أرض الصبر هذه، هي التي كان من مواطنيها أحد العارفين حين عاش في فسحتها سيداً لنفسه، إلى أن قال: «نحن في نعمة لو علم الملوك بها لزاحمونا عليها بالسيوف».

سيظل الصبر ما ظل الإنسان المُبتلَى، بالمرض وبالحب وبالفقد وبالظلم وبالغضب، و... سيظل قيمة كبرى في الإنسان تفوق قيمة الشجاعة، في عالم تتأرجح حياته فيه بخط بياني بين صعود وهبوط، وسيظل رافداً إيجابياً من روافد شخصيته، ومعدلاً نفسياً يزوده بطاقة وقوة إضافية في مواجهة المحن والصعاب، وسيظل النبي «أيوب» عليه السلام في جهة أخرى مقابلة رمزاً للصبر على مَرّ الأزمنة، ومرجعاً لكل صبار، في الديانات السماوية الثلاث، كما في الثقافة الشعبية، وكثيراً ما تتردّد مقولة «صبر أيوب» لدى العامة، للتدليل على فعل الصبر، لكن هيهات، فسقف ألمك وصبرك يا أيوب يا سيدي أعلى بكثير، ولن يطاله ألم أو صبر إنسان أبداً، وذلك من رحمة الله بنا.

صبر الماء

د. حسين محمود

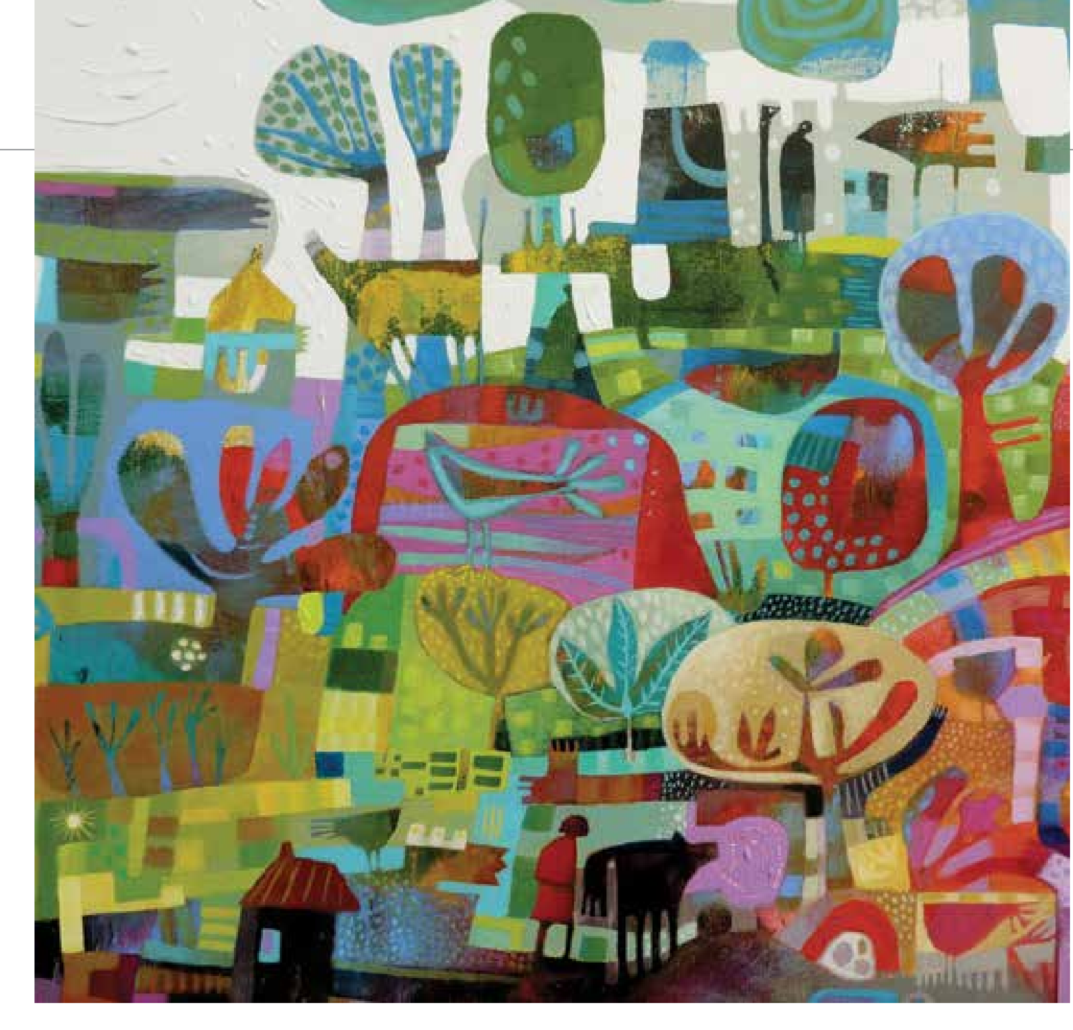
في التراث الشعبي حكايات كثيرة عن الصبر، ربما أشهرها سيرة «أيوب» الموجودة في مُعظم حكايات التراث، الإسلامي والمسيحي واليهودي، وهناك رمز «الحمار»، الذي يُترجَم في بعض الحكايات بالصبر، وهي صفة للحمار مُشترَكة في كثير من تراث الأمم، ولكن في إيطاليا هناك في التراث ما يُسمّى بصبر «الماء»، والفارق كبير بين الصبريْن، فصبر الحمار يراه الكثيرون صبراً على المهانة والإهانة، بينما صبر الماء هو انتظار للاكتمال، عندما يكتمل فيصبح بحراً مائجاً هائجاً، أو تأتي به عاصفة مُدمِّرة، وفي الحالتين يقتلع الماء كل ما يجده في طريقه.

للشاعرة الإيطالية باتريتسيا بيرليكي قصيدة بعنوان «صبر الماء»، وهو عنوان الديوان نفسه الذي يحتوي القصيدة، تقول فيها: «بدا أن لا شيء يحدث / بينما كنت بصمت / تغزل كل الإيماءات / وتؤلّف كل الكلمات / ونبضات قلبي / تعيدني عاشقة من جديد / شفافة / كما كنت يوم ميلادي؛ / مثل الماء /يظهر مكتملاً في دمعة / بينما ينتظر صابراً/ أن يصبح بحراً».

ربما كان هناك معنى من إضفاء صفات معينة على عناصر الطبيعة، مثل غضب الرياح أو ثورة البراكين، وهي صفات تتجاوز المجاز والصور البلاغية بمعناها التقليدي، وتقترب من الوصف الدقيق لحالة حقيقية. فإذا أردنا أن نبحث عن صفةٍ للماء فلن تكون سوى الصبر. يكفي أن تتأمل الدأب الذي يستطيع به الماء، قطرة وراء أخرى، أن يحفر صخرة. الماء بدون قوة، بدون قالب تشكيلي، بدون أي نوع من الصلابة في قوامه، له قوة تفجير الديناميت، وفي الوقت نفسه له حساسية أنامل النحّات.

يستطيع الماء أن يشقّ طريقه في أي مكان، وفي أية تربة. كلّ قطرة هي خطوة إلى الأمام نحو الحرية، نحو النجاح. كل قطرة نشيد يغني للتعاون والتحالف والتآزر والتعاضد. كل قطرة حياة. لأن كل قطرة مُفرَدة لا تفعل شيئاً سوى أن تصطدم بالصخرة فتفتت إلى قطرات كثيرة أصغر، ترتفع عالياً لتعود بفعل الجاذبية لتسقط من جديد، وفي النهاية تتبخّر. ولكن القطرات كلها مُجتمعةً تصل معاً إلى هدفها. قطرات الماء معاً ليست لها ذاكرة، ولكن لديها قدرة على التناسق وعلى الوعي الجماعي. الصمود. إنه صبر الماء.

هذه هي المشاعر التي يعطيها وجود الماء وحركته، ولكن لا بدّ أن وراء ذلك فكر لا نستطيع أن نغفله. ما هو الهدف؟ ما هو المحرك لهذا الصبر؟ إنها ليست حكاية الجاذبية الأرضية التي تشد الماء إلى أسفل. ربما كانت محاولة من الماء في جرياته للبحث عن الأصل. وهو في الوقت نفسه جريان دائب لا يكلّ ولا يملّ، ويستعين بالقدرة القصوى على الصبر حتى يصل إلى المُبتغَى. والأصل والمُبتغَى هما أكبر الهواجس التي تتحكم في سلوك البشر، على الأقل حتى الآن. الميلاد والموت. ما قبل الميلاد وما بعد الموت. نحن البشر لسنا إلا حبلاً مشدوداً من وسطه، أما طرفاه فيقوم العلم على تحليل بدايته فيما يقوم الدين والفلسفة على تحليل نهايته. وما بين العلم والدين والفلسفة لا نتجاوز الحالة المُعلّقة ما بين الحيوان والإنسان السوبر أو السوبر إنسان. الماء وحده هو الذي يتغلّب



بصبره على هذه الحالة المعلقة، فله القدرة على الانسياب بهدوء نحو الفراغ، وأن يجري فوق الجدار مُتجهاً مباشرة بلا خوف تجاه القاع، أو الهاوية. هناك يجد المنتهى المبتغى من دون أن يجهد نفسه في العثور على شرح أو تفسير.

وهكذا فإن صبر الماء ليس له هدف. وعندما يمكننا أن نصل نحن أنفسنا إلى الحالة المائية فلن نعرف عندها لا الحياة ولا الموت، لكننا سوف نعيش فقط حالة التحول. لن نكون مجتمعاً أو وعياً، وإنما فقط شكلاً من أشكال الطاقة العابرة، تكفي نفسها بنفسها. عندما نصبح مثل الماء لن نعرف معنى مخيفاً للهاوية، ولن نخشى الحزن. لن يكون لنا هدف سوى مواصلة الطريق. سوف يكون هدفنا الوحيد هو الطريق.

هذا الطريق الذي يترجمه الأدب على أنه «الطريقة»، والأدب هو الذي يقدّم الطريقة البديلة، أو الأسلوب البديل. والجريان الذي يعيشه نهر البشرية في العصر الحديث جريان أسرع من قدرة قطرات ماء هذا النهر عن استيعابه، ومن هنا جاءت الحاجة إلى أدب حديث يقدّم بديلاً لهذه السرعة، ومن ثم بزغت فكرة أدب «البطء»، ونشأت في الأساس من فكرة أن آلهة الأدب في الميثالوجيا القديمة تتسم جميعها بالبطء.

وكما يقول هايدغر فإن الكتابة ينبغي أن تجتاز الطريق الأطول وأن تفلت من المفاجئ، والطارئ، وأن تتمهّل على العتبة، وأن تظلّ في حالة إنصات خالد. التردّد والترقّب هما النواة الرئيسية للتأمّل الأدبي، النضج البطيء في أشعار ريلكه، والبقاء الدائم على العتبة عند كافكا، وكلاهما يعتبر أن الخطيئة الكبرى للبشر هي انعدام الصبر، فهو العقبة التي تمنع من الوصول إلى حالة المتعة.

البطء إذن هو المعادل الجمالي للصبر، والصبر هو الصورة التي تتسع في مدلولاتها من دون أن تقف عند حدّ. الصبر هو القدرة على التحمّل عند هاجر زوجة أبي الأنبياء إبراهيم في سعيها بين الصفا والمروة بحثاً عن قطرة ماء لوليدها، وهو أيضاً القدرة على تحمّل قسوة حكم القضاء عندما يكبر هذا الوليد ويصبح الابن الذي يطلب من أبيه أن يفعل ما يؤمر به و«ستجدني إن شاء الله من الصابرين». الصبر هو صبر أيوب الراضي بالبلاء الرافض للاستسلام لعواقبه، وهو في الحالتين لا يستعجل النجاة. الصبر هو نفسه التيمة المتكررة في أدب العصور الوسطى الأوروبية، وفي ما تركه لنا الصوفيون من مآثر تأخذ بالصبر طريقاً وطريقة للتحول إلى الحب والتوحد.

يعود الصبر في القرن العشرين ليصبح من موضوعات الأدب المفضلة، عندما يوضع بين الجدلي والمأساوي، كما نرى عند ريلكه وكافكا كما أشرنا، ومعهما كثير من الشعراء والروائيين، مثلما هو الحال مع صنع الله إبراهيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف، حيث يعالج الصبر على البلاء القدرة على التحمل، انتظاراً للخلاص الحتمي من دون انقطاع الرجاء. الصبر الذي لا يتخلى عن البعد الديني، ولكن يوظفه لصالح البعد الجدلي، كما يقول هايدغر الذي يرى أن الصبر هجر المنظور الديني ليصبح مساحةً حرةً للانتظار ولترقب ليس له هدف. ويحول هايدغر الصبر من شكل وجودي خالص إلى شكل جمالي، أسطورة تعبر عن نفسها بتقنيات التكرار والبطء السردية.

ورغم أن الصبر فقد صفته الدينية واتشح بصفة علمانية في القرن العشرين وما بعده، إلا أنه لم يفقد أصله الميتافيزيقي الذي خرج أساساً من المأساة، وتحول إلى نوع من التناقض الخالد والمعايشة المأساوية بين الأضداد، ليفقد النص انفتاحه ويتحول إلى نصٍ مغلقٍ ينتهي تاركاً قارئه أمام فرصةٍ وحيدة، وهي أن يفكر تفكيراً نظرياً عبقرياً وجديداً، لأنه يغلق النص ويفتح آفاقاً جديدة للتأويل تبعد القارئ عن النصّ من داخله، وتثير الحيرة التي تبحث في النهاية عن تبرير تأويلي لها.

أن تروّض الإنسان على الصبر

بن علي لونيس

كُلّ كتابة أدبية هي إعلان عن مقاومة ما لشكل من أشكال الاضطهاد أو القمع أو الغموض أو الضيق أو الحزن أو الضياع...إلخ، إذا لم نقل إنّ فعل الكتابة هو فعل تمرّد على الضعف الإنساني.

تُطلعنا النصوص الأدبية الإنسانية عن معركة الإنسان في هذا الوجود، تارة ضد الطبيعة، وتارة ضد المجتمع، وتارة ضد العقائد، وتارات أخرى ضد الإنسان نفسه. هذا ما يمكن أن نستخلصه من خلال كل تلك السرود الأدبية منذ ملحمة غلغامش وبحث أنكيدو السوماري عن زهرة الخلود، وصبره الشاق لأجل نيل الأبدية، إلى أوليس اليوناني وهو يجوب في بحر الظلمات، يقاوم أهوال البحر ومخاطر الكائنات العجيبة والساحرة، وإرادة الآلهة في أن يكون بعيداً وتائهاً تمزّقه آلام المنافي والهجران والحنين.

سنتعلّم من رواية «موبي ديك» للروائي الأميركي هيرمان ملفيل كيف يتحوّل الحوت الأبيض إلى اختبار حقيقيّ للقبطان «آهاب»، ومدى قدرة الذات الإنسانية على الصبر على نوائب الوجود، إذ سرعان ما يتحوّل الحوت إلى رمز لعبث الحياة وقسوتها، وقد أكّد مواطنه إرنست همنجواي بعد عقود أنّ الحياة هي أشبه برحلة صيد قاسية تروّض الإنسان على الصبر، وعلى تحمّل ضعفه الإنساني في وجه هول الطبيعة وقوتها.

ألم تكن «ألف ليلة وليلة» هي أكبر اختبار لقدرة الإنسان على الصبر وتحمّل بطش الآخر - السلطة-؟ لقد كانت شهرزاد تمثّل ذلك الصوت السردي الذي عرف كيف يمدّد من عمر الحكاية أمام إرادة عليا تُمعِن في استبدادها ضد الحياة، كان على شهرزاد أن تصبر، وهنا هو سرّ حكايات الليالي، إذ بين السرد والصبر تعالق دلالي يُفضي إلى دلالة الوجود والاستمرارية في السرد والحياة.

جدلية السرد والصبر

حين نقرأ رواية الفرانكو - أفغاني عتيق رحيمي (1962) «حجر الصبر» (سينغي صابور بالأفغانية، 2008)، نجد أنّ الروائي قد استعاد تيمة (السرد - الصبر) من خلال قصة زَاوج فيها بين الحقيقة والأسطورة، ليصنع سردية للبوح الأنثوي في زمن الحروب وانهيار العقلانيات، يستعيد فيها روح السرد الشهرزادي، لكن بكثير من التحوّل في بنية السرد، حيث لم يعد شهريار قادراً على السماع أو على الفعل، بل مجرد جثة معلقة بين الحياة والموت.

الرواية استلهم رحيمي أجواءها من مرجعيتين، مرجعية واقعية تتمثّل في حادثة اغتيال الشاعرة الأفغانية «ناديا انجومان» على يد زوجها عام 2005، وهي الحادثة التي أثّرت فيه كثيراً، حيث قال في أحد الحوارات: «هذه الحادثة هزّت كياني وجعلتني أكتب كل أحاسيسي وكلّ غضبي وثورتي في رسالة نشرتها في فرنسا. ثم رحت أجمع المعلومات حول القضية وعرفت أنّ الزوج قد سُجن حين شرب مادة سامة للانتحار إلاّ أنّه لم يمت، بل وقع في غيبوبة». الحادثة جعلته يتخيّل حديثاً كان يمكن أن يدور بين الشاعرة لو لم تمت وزوجها وهو غارق في غيبوبته.

أما المرجعية الثانية فهي أسطورية، إذ توجد في الثقافة الأفغانية أسطورة «حجر الصبر» (وهي أسطورة فارسية عن حجر سحري، فإذا حصلنا عليه -يقول رحيمي- ونحكي له كلّ مشاكلنا وأحزاننا ومآسينا وأسرارنا وما أن يمتصّ كلّ ما سكبنا فوقه حتّى ينفجر وتنتهي الأحزان).

رواية «حجر الصبر» هي الرواية التي تجعل من البوح طريقة لتمديد الحياة، وإصلاح أعطاب الوجود، ومواجهة الآخر الذي هو طرف أساسي في منح السرد كلّ فعاليته السيكولوجية.

شهرزاد في مواجهة أشباح الماضي

تدور أحداث الرواية نفسها في مكان ما في أفغانستان الغارقة في دوامة الصراعات الطائفية في منزل بسيط، حيث تقف امرأة شبه منهارة أمام زوجها المسجّى على سرير رثّ، بعد أن أصيب برصاصة



استقرّت في عنقه، أدخلته غيبوبة دامت لأيام كأنّها الأبدية. وهي في تلك الحالة لم تجد هذه المرأة إلاّ أن تفضي بأسرارها إلى زوجها المُعلّق بين الحياة والموت، بعد أن أحسّت أنّ العالم قد تخلّى عنها.

لقد استسلمت هذه المرأة لحالة من البوح الذي كان شجاعاً وجريئاً وانتقامياً، فليس هناك ما تخاف منه، طالما أنّ هذا الرجل لم يعد قادراً على الحراك. فالشرط الأساسي في هذا السرد هو أن يكون الطرف الآخر الذي هو الرجل شبه غائب، مجرد متلق سلبي لحكاية المرأة، الأمر الذي يخلق أفقاً مفتوحاً دون حدود يضع المرأة الساردة في وضع مريح لقول أيّ شيء.

غياب الرجل هو شرط تحرر سردية المرأة، وجرأة هذه الأخيرة هي تلك القوة التي جعلتها أخيراً تُخْرِجُ المكبوت والمسكوت عنه. «في الواقِع، ما حرّرني هو روايتي لهذه الحكاية (...) هو أنّني قلتُ كلّ شيء. قلتُ لك، أنت. عندها أدركتُ فعلاً أنني منذ أن أصبحت أنت مريضاً، ومنذ أن بدأتُ أنا أكلّمك، وتثور أعصابي ضدّك، وأشتمك، وأقول لك كلّ ما كتمته في قلبي، وأنت لا تستطيع الإجابة بشيء، وتعجز عن الإتيان بأيّ شيء ضدّي.. كان هذا يقوّي عزيمتي، ويهدّئني» (ص 60).

إنّ أكبر ألم يواجه المرأة هو ماضيها، إنها تريد أن تتخلص من تلك الأشباح التي لا تتركها تعيش بسلام، وهنا تتجلى بوضوح أسطورة «حجر الصبر»، حيث يتميّز هذا الحجر بقدرته العجيبة على امتصاص هموم الإنسان والاحتفاظ بأسراره، لأنّ للصبر الإنساني حدوداً.

بالسرد، تحوّل جسد زوجها إلى «حجر الصبر»، تبوح أمامه بكل أسرارها، بعذاباتها، بحقيقة ابنتيهما، فقد كشفت له أنّها حبلت بهما من رجل آخر، أمّا هو فكان عاقراً عاجزاً عن الإنجاب، أخبرته بما كانت تلقاه من إهانات من إخوته الذين كانوا يتبصّصون عليها وهي في الحمام تغتسل، أخبرته عن عمتها المومس التي كانت سبباً في تعلقها بالحكايات الساحرة التي جعلتها على قيد الحياة. لقد أدركت هذه المرأة أنّ زوجها صار حجرها السحري التي تحدثت عنه الأساطير الشعبية.

في لحظة ما، لما يبلغ البوح أوْجه، يستعيد جسد الزوج روحه، وينتفض على نحو مفاجئ، كأنّه ينفجر في وجه المرأة، فيأخذ بجسدها الهش بقوة ضارية، فتغرز هذه الأخيرة خنجراً في موضع القلب، فيرتد صريعاً على الأرض. كان يمكن أن نتوقع انفجار الجسد، انسجاماً مع روح الأسطورة التي تقول بأنّ الحجر في الأخير ينفجر بعد أن يمتلئ بأسرار الناس، فجسد الزوج يتفتت أخيراً.

نفهم أنّ للحقيقة ثمنها الباهظ، وأنّ أصعب ما يمكن أن يواجه الإنسان هو أن يقف عارياً أمام حقيقته. كلنا في آخر المطاف نبحث عن هذا الحجر «حجر الصبر»، لنبوح إليه بأسرارنا الصغيرة، لنكشف له عن جراح الماضي، وعن رغباتنا المُحرَّمة.

تبقى نهاية الرواية مفتوحة على استفهامات كثيرة، وعلى القارئ أن يتحلّى بالصبر إذا أراد أن يفهم سبب انتفاضة جسد الزوج في لحظة كانت المرأة في أوْج مراحل بوحها الجريء. أن يفكّر جدياً في قيمة «الحقيقة»، ما معنى الحقيقة؟ وهل معرفة الحقيقة تحرّر الإنسان؟ هل لصالح الإنسان أن يقول حقيقة الأشياء؟

وبشر الصابرين

عبدالرحيم كمال

(حرق الصبر الدكان)... هكذا تقول الحكاية الشعبية الساخرة حينما طلب صبي من عطار عجوز ليلاً أوشك على إغلاق الدكان أن يشتري منه بعضاً من حبّات الصبر فرد العجوز: اصبر يا بني وانتظرني على الباب حتى أشعل شمعة تضيء لي الطريق. وبالفعل أشعل شمعة ودلف للداخل ليحضر المكيال وترك الشمعة إلى جوار جوال الصبر فوقعت الشمعة على الجوال واشتعل الدكان وأتت النار على جميع ما فيه ونجا العطار العجوز بنفسه وجرى إلى الشارع ليجد الصبي يسأله: أين الصبر الذي طلبته فرد العطار العجوز ساخراً في مرارة: لقد حرق الصبر الدكان يا بني. وصارت مثلاً يعكس نظرة العوام لفكرة الصبر، نظرة تتناقض وتسخر من مفاهيم أخرى للصبر أكثر جمالاً ورقة.. فالرسول الكريم صلّى الله عليه وسلم يصف الصبر في بلاغة وإعجاز كامل بكلمة واحدة: «والصبر ضياء» جاعلاً الصابر مُشرقاً كالشمس أما القرآن الكريم فهو يحتفي بالصبر ويمتدحه ويبشر أصحابه فهناك 93 آية كريمة تحتوي على كلمة الصبر، بينما وردت كلمة (اصبر) 19 مرة وكلمة (اصبروا) 15 مرة وكلمة (الصابرين) 15 مرة؛ وارتبط الصبر باللحظات الدرامية شديدة الوطأة، فها هو الأب يعقوب يستعين على فجيعته في فقد يوسف ومؤامرة الأبناء بالصبر ويختار من الصبر لون الصبر الجميل، ذلك الصبر الذي يليق بالنبلاء ذوي الإنسانية العالية القادرين على الصبر دون اليأس. أولئك الذين لا يفقدهم صبرهم إيمانهم أو ثقتهم في عدل الله وحكمته... ويصل الصبر في ذروته لدى النبي أيوب الذي تجاوز صبره الصبر على فقد المال والولد ليصل إلى الصبر على المرض الذي لا يطاق والبلاء الذي لا يتحمله جسد حتى اقترن اسمه بالصبر وصار هو النوع الفاخر والراقي من الصبر الذي يسمى صبر أيوب... ومقام الصبر عند المتصوّفة هو من المقامات العالية، فحينما سُئِلَ الإمام الجنيد عن الصبر قال: هو تجرع المرارة من غير تعبيس. وقال الإمام الغزالي: إن الصبر عبارة عن ثبات باعث الدين في مقاومة باعث الهوى. وقال ذو النون المصري: الصبر التباعد عن المخالفات والسكون عند تجرع غصص البليّة وإظهار الغنى مع حلول الفقر بمساحات المعيشة. بينما صاغ ابن عطاء الله الصبر في جملة وجيزة بليغة وقال: الصبر هو الوقوف مع البلاء بحسن الأدب... ولا يكون الصبر إلا عند الصدمة الأولى، كما ورد في الحديث الشريف (إنما الصبر عند الصدمة الأولى).... وبالغ الشعراء في وصف ورصد حالة الصبر من أول الشعر المنسوب إلى الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه ويقول:

سأصبر حتى يعجز الصبر عن صبري

سأصبر حتى ينظر الرحمن في أمري

سأصبر حتى يعلم الصبر أني صبرت على

شيء أمر من الصبر.

ويقول زهير بن أبي سلمة:



ثلاث يعز الصبر عند حلولها
ويذهل عنها عقل كل لبيب
خروج اضطرار من بلاد يحبها
وفرقة إخوان.. وفقد حبيب

والصبر مفتاح الفرج، فلن يفتح باب السعادة والراحة إلا بمفتاح التحمل والصبر. وفي الصعيد المصري يتداول الناس قصة عن الصبر سمعتها شفاهة من نساء عجائز عن أم عاقر تمنت أن تلد فتاة جميلة وتلبسها في ساقيها خلخالين واحد من فضة والثاني من ذهب وتحقق حلمها وأسمت الفتاة (عجب)، وتعرضت عجب لمحنة كبرى حينما رأت شيخ الكتّاب يأكل طفلاً صغيراً فهربت منه وجرت بأقصى سرعة وحينما تعلّقت أثناء الجري ساقها بحلقة في الأرض تركت الخلخال الذهب يسقط وواصلت الهروب لتختبئ في بستان لأمير يقبض عليها ويختبرها ويتزوجها، وكلما أنجبت له ولداً يأتي شيخ الكتّاب ويظهر لها ويخطف الولد ويضع دماً على فمها.. ويختفي ثلاثة أولاد.. يختفون والدم على فم عجب فيطلقها الأمير بعد أن يشك في جنونها وأكلها لصغاره ويلقي بها في مكان تربية الحمام والأوز ويتجهز للزواج من أخرى ويطلب منها ليلة عرسه أن تطلب منه شيئاً كهدية فتطلب أن يحضر لها جرة الصبر وبعد رحلة بحث يقبل عليها الأمير بجرة الصبر ويتركها إلى جوارها ويذهب لإكمال مراسم العرس وتجلس عجب إلى جوار علبة الصبر تحكي مأساتها والجرة تهتز وتفور، وحينما تنتهي عجب من حكايتها تنفجر جرة الصبر ويخرج منها شيخ الكتّاب وفي يده أولادها الثلاثة أحياء وقد صاروا صبية ويكون هذا الشيخ هو اختبار عجب في الصبر والصمت.. وسألها الشيخ باسماً: ماذا رأيت يا عجب حين أخذت الفضة وتركت الذهب فترد في حزن وصدق: رأيت معلّماً يعلّم الصغار الأدب فيرد: ولو بُحْتِ بالسر يا عجب لأريتك أعجب العجب. وتركها مع أولادها الذين صاروا صبية مهذبين متعلمين وصحبتهم إلى أبيهم الأمير الذي يستعد للعرس فَضَمَّ إليه أولاده وصدق عجب وهذا لون من ألوان الصبر.. الصبر على الظاهر الأليم ثقة في باطن رحيم تماماً كقصة موسى والخضر في سورة الكهف والجملة الخالدة (وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً)، ليثير قضية شديدة الثراء وهي هل يقترن الصبر بالمعرفة وهل المعرفة شرط للصبر أم أن الصبر يجب أن يكون إيمانياً بلا شرط ولا معرفة. وبين الصبر الجميل والطيب والصبر المر والصبر الذي حرق الدكان تختلف وتتنوع مفاهيم الصبر ودرجاته ليصل مديح الصبر كقيمة إلى أقصاه في الآية الكريمة (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ حَرِّضِ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْقِتَالِ إِن يَكُن مِّنكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُواْ مِائَتَيْنِ وَإِن يَكُن مِّنكُم مِّائَةٌ يَغْلِبُواْ أَلْفاً مِّنَ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَّ يَفْقَهُونَ) وكأن الصبر الإيماني يضاعف من قوة المؤمن أضعاف عدوه، وحينما يقلّ الصبر ويأتي الضعف الإنساني نتيجة قلة الصبر يخفف الله عنهم وننتقل من درجة الصبر الأعلى إلى درجة الصبر الأدنى ليصبح الصابر الواحد يماثل رجلين من أعدائه بعد أن كان الصابر المؤمن يماثل عشرة فرسان من أعدائه لتصبح الآية الكريمة بعد التخفيف وفي نفس الآية (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ حَرِّضِ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْقِتَالِ إِن يَكُن مِّنكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُواْ مِائَتَيْنِ وَإِن يَكُن مِّنكُم مِّائَةٌ يَغْلِبُواْ أَلْفاً مِّنَ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَّ يَفْقَهُونَ*الآنَ خَفَّفَ اللّهُ عَنكُمْ وَعَلِمَ أَنَّ فِيكُمْ ضَعْفاً فَإِن يَكُن مِّنكُم مِّائَةٌ صَابِرَةٌ يَغْلِبُواْ مِائَتَيْنِ وَإِن يَكُن مِّنكُمْ أَلْفٌ يَغْلِبُواْ أَلْفَيْنِ بِإِذْنِ اللّهِ وَاللّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ) لنعلم أن الصبر سلماً تختلف درجاته ومنا الصاعدون فيه ومنا النازلون، وكلنا ننشد الصبر الجميل والتحلي بالاسم الإلهي الصبور .. ذلك الصبر الذي ليس له جزاء إلا الفضل التام، فالصابرون يوفون أجرهم بغير حساب، كما وعد الحق سبحانه وتعالى.

تحمل «المُنفطل»

مسعد أبوفجر

قال: «أنت كتبت، لا ثكافة لا دين؟!. كنت واقف على سلالم مدخل العنبر، وهو كان طالع». ألقى بجملته / سؤاله في وجهي دون أن يلتفت، صَعّرْ خده ثم دلف إلى الداخل دون أن يتوقّف. أتنكر وجهه جيداً وهو ينطقها. حرّك حنكه ثلاث مرات إلى اليسار واليمين، قبل أن ينطق، على طريقة إحدى قبائل سيناء، المشهور عنهم نفس الحركة في بداية الكلام، خاصة حين يسخر رجالها. ورجال تلك القبيلة مشهورون بالاستعلاء المجاني. وكلها صفات أعيبها، ولكن تَظَلّ تلك القبيلة (وكل الناس) على راسي من فوق. فأنا لا أعيب على أحد بقدر ما أحاول أن أصف الأحوال. سألني (ضابط أمن الدولة) ضاحكاً، أنت إيه اللي حدفك عَ السياسة، أنا أعرف أن ارميلات (يقصد قبيلتي) بتوع حريم؟! معليش لقد طال مني السرد أكثر مما ينبغي. عليك أن تصبر عَلَيَّ قليلاً، وعَلَيَّ أيضاً أن أعود للبداية. قلت إنه قال لي: أنت كتبت، لا «ثكافة لا دين». الحقيقة أنه لو كان بيناقشني لتناقشت معه (الكلام هو الوسيلة الوحيدة لتزجيّة الوقت في السجون).

كان معتقلاً على خلفية تهريب أفارقة لإسرائيل. تهريب الأفارقة يصل في بعض الأحايين إلى تجارة بشر حقيقية. مَنْ يعملون في هذه الشغلانة، ومعظم الناس، يسمونها تجارة العبيد. وحين يصفون واحداً فإنهم يصفونه بأنه فلان الفلاني تاجر العبيد. لا أعرف ما هو اسمها عند مَنْ يهربون الأفارقة إلى أوروبا عبر المتوسط مثلاً. عن نفسي اسميها تهريب أفارقة وكفى. وهي التسميّة التي تثير سخرية أقربائي البدو، وفي الغالب يحتاجون مني تفسيراً لها. تتدنى هذه الشغلانة لحد أن التاجر يشتريه من قبائل الرشايدة أو يكلفهم باصطياده. لا أعرف تفاصيل وطرائق الاصطياد، لكني على يقين بأنه لا يحدث كما كانوا قديماً يعملون، حين يحطون للإفريقي قطعة اللحم على العود (وفيه شعر محلي في سيناء، بهذا المفهوم ولكني نسيته). ربما يقوم الرشيدي بإغراء الإفريقي بالعمل في إسرائيل. عندها يبدأ اصطياد الإفريقي وتبدأ رحلته نحو إسرائيل. وقبل الحدود تماماً يتسلمه التاجر، وبعين الخبير يقوم بتصنيفهم من حيث القدرة المالية. إن كان فقيراً يسلمه للحكومة، أو يدفع به إلى سلك الحدود هو وقدره. الجنود يضربونه بالرصاص في رجله حتى وإن كان مُستسلماً تماماً، ثم يأخذون حقيبته ونعاله وهدومه. فإذا قيل للتاجر عينه إن الإفريقي لديه أو لدى أسرته مال، فإنه يبدأ في استلابه.. في البداية يناوله التليفون: خذ.. هذا تليفون دولي.. اتصل بأهلك.. واطلب منهم 5000 دولار، لكي يتم تهريبك لإسرائيل.. بعدها يبدأ في تعذيبه.. ثم يطلب أهله على التليفون ليسمعوا صراخه



تحت وطأة التعذيب. يتحدث الناس ووسائل الإعلام عن أشكال مريعة من التعذيب منها تسييح البلاستيك على جلده. كثير من الأفارقة مات نتيجة للتعذيب. وبعد أن يحصل منه على المبلغ قد يبيعه لتاجر آخر أو يسلمه للحكومة، في سياق سياسة (شغلني واشتغل)، التي تتبعها الحكومة مع كل المافيات، ومن ضمنها مافيا تهريب الأفارقة.

نعود لصاحبنا، الذي سأسميه من هنا وانت طالع، «لا ثكافة لا دين».. الحقيقة أنه لم يكن لديّ أي مشكلة في التعامل معه. لكنه بدا منذ البداية رافضاً لأي شكل من أشكال العلاقة معي. وأنا فهمت تصرفه في سياق أن الحكومة كانت بتقول للجنائيين، اللي يتعامل معاه (معي يعني) مش هيطلع. ربك والحق أنا لا أرتاح لهذا اليقين تماماً، بل أعمل جسات متوالية، حتى أتأكد أن الواحد يتحاشاني، ولا أجد في هذا أي مشكلة، لكني باليقين تصير عندي مشكلة حين ينقلب التحاشي إلى كراهية، وإلقاء قاذورات عَلَيّ.. فلا يمكن لواحد من صنفي، يتفهم كل ما يفعله الناس حتى خستهم وكذبهم وملعنتهم وسرقاتهم ونفاقهم وغدرهم، أن يأتي عند دينهم وثقافتهم ويحتقرها أو يتنطط عليها ويتصادم معها. وأعتبر هذا مراهقة فكرية، وعدم فهم حتى حين يُقدم عليه غير المُتدين. ومن ثم فأنا أعتبر أن الرجل يهينني فعلاً حين يقول لي مثل هذا الكلام. لا يهينني كمتدين فحسب، إنما يهينني كإنسان أيضاً.

الرجل الذي سميته «لا ثكافة لا دين» بدا لي مقززاً منذ البداية. بعض زملائي في السجن يسألني: هو صحيح عنده سيارة فور باي فور؟!. هو صحيح عنده رشاش؟!. بس هو باين على شكله أنه غني يعني؟!. كل تلك أسئلة لا أجيب عنها. الرجل في الآخر بدوي وأنا ضعيف تجاه البدو حتى لو كان الواحد منهم منفطل(*).

انحيازات الرجل انحيازات مريضة. فهو لا يتصاحب إلا على الأغنياء، والأغنياء في السجن هم تجار المخدرات. ثم أنه لا يقعد في قعدة إلّا وينقل لي الناس بعدها كراهيته الشديدة نحوي. وبالرغم من هذا جاءني مَرّة يطلب أن أقوم بتعريفه على رجال من قبيلة الرشايدة، كانوا مسجونين معي في نفس العنبر. أنا متسامح إلى أبعد حد، خصوصاً مع البدو، لذلك أخذته إليهم وعرّفته عليهم، بالرغم من أنه أفصح عن نيته بأنه ربما يحتاجهم يوماً ما. تركته عندهم وغادرت، بناء على الرغبة التي رأيتها في عيونه.

....

(*) المُنفطل هو غير المستوي بين الناس. يعني بيعمل حركات غريبة. وهي تقال عن الشيء البارز في لحظات الاستواء. مثلاً لما تكون حبة بندورة مرتفعة دون أخواتها في القفص نقول: مُنفطلة.



رسوم: إسماعيل عزام - العراق

الأمومة القصوى

منير أولاد الجيلالي

تبقى حياة عائشة الشنا شهادة إنسانية كبيرة. وهي بقدر ما تدعو إلى التأمل في إنجازاتها وبأس إيمانها وانتصاراتها، فهي كذلك وثيقة لسيرة بصلابة الجبال وحداد الحديد.

فعائشة المولودة سنة 1941 بحي شعبي بالدار البيضاء، والحاصلة على دبلوم الدولة في التمريض، لم تكن تنتظر، بأن قوة الخير الفطري التي تتخفى وراء روحها المثابرة، ستقودها يوماً ما، لتصير من أكثر

النساء الحقوقيات إثارة للجدل بالمغرب. حيث سيوشح صدرها، بالإضافة إلى العديد من التكريمات داخل المغرب وخارجه، بالعديد من الجوائز والأوسمة نتيجة أعمالها الإنسانية التي ابتدأت بالانخراط كمتطوعة في ميدان التربية الصحية داخل العصبة المغربية لحماية الطفولة، والعصبة المغربية لمحاربة داء السل، بالإضافة إلى عملها المميز في برامج التخطيط العائلي، والاتحاد الوطني لنساء المغرب قبل تأسيسها لجمعية «التضامن النسوي»، التي ستعنى وسط انتقادات كثيرة، بشؤون الأمهات العازبات، أو النساء «المُتخلّى عنهن» ضحايا الاغتصاب أو التغرير.. ومساعدتهن على تجاوز عوائقهن النفسية والإجراءات القانونية.

فحازت بذلك على جائزة حقوق الإنسان من الجمهورية الفرنسية سنة 1995، جائزة إليزابيت نوركال عن نادي النساء العالمي بفرانكفورت، سنة 2005 ،جائزة أوبيس للأعمال الإنسانية الأكثر تميزاً بالولايات المتحدة سنة 2009، وكذلك وسام جوقة الشرف من درجة فارس، من قبل الجمهورية الفرنسية سنة 2013، الذي سبق وأن منح لشخصيات مرموقة أمثال«شارل فرايز»، سفير فرنسا بالمغرب، و«فرانسوا باري سنوسي»، الخبيرة الباحثة في الطب الحيوي.. وغيرهم.

في سياق حديثنا عن «الحاجة عائشة»، كما يحب أن يناديها البعض، بمقدورنا أن نقول، وبالنظر إلى حجم الرعاية والعطف الإنسانيين التي شملت به الأمهات العازبات ضحايا العنف النفسي والاضطهاد الاجتماعي، بأن قدرة هذه المرأة العملاقة على اختراق أكثر الطابوهات قسية في مجتمع محافظ، ليس علامة على تحدي الأخلاق الجماعية والتنكيل بها، كما قد يعتقد البعض، بقدر ما كان يعني في تفكيرها دائماً، وبنفس الإيمان الذي رافق مختلف أنشطتها الجمعوية، بأن إعادة تشكيل المسألة الأخلاقية من منظور ما، أكثر انفتاحاً وكونية، هو المدخل الإجرائي الوحيد، الواقعي والمتسامح، للدفاع السليم والسلمي عن المجتمع وتحصينه.

وهكذا، فإن أفضل زاوية للنظر إلى صورة الحاجة عائشة، هي الزاوية التي تجعل من المسؤولية تجاه أناس مضطهدين اجتماعياً اختياراً ملتزماً، مفاده أن الحياة تَتجدّد بأشكال أكثر عدالة وإنسانية عندما نكون قادرين على التسامح مع أخطائنا وذواتنا عن وعي. وبأن الاحتماء وراء الأخلاق بصورة متعالية وعمياء لا يمتلك حلولاً واقعية لمآس شديدة التعقيد والخصوصية. فحيث لا مُساوَمَة في الهموم النفسية والاجتماعية، أو حيث لا تكون لحدود الدفاع الأخيرة طريق وسط العتمة والموت، فالصبر هو السحر حين تصير اليد القصيرة خطوات من ضوء.

إن الولع الكبير بحب المجتمع، وهذه النزعة الإنسانية العميقة وراء الدفاع عن «الأمهات العازبات» داخل جمعية «التضامن النسوي» هو ما فرض على عائشة الشنا مواجهة مطوّلة مع المشكلات التي سببها لها خصومها المتشددون الذين سبق أن هددوها بالقتل حين اعتبروا نشاطها الخيري لحماية واستدماج النساء والأطفال في وضعية صعبة هو محاولة مغرضة لشرعنة الرذيلة والبغاء، وبأنها تتخفى وراء شعار محاربة الهشاشة والدفاع عن حقوق الإنسان من أجل إشاعة ذلك.

ثمة سبب آخر جعل عائشة الشنا، وهي تضمد جراح المرضى كمسعفة طبية، تصر على توجيه طاقتها الإنسانية نحو تضميد جراحات نساء مجتمع بأكمله، وهو كونها عاينت عن قرب الخراب النفسي والوجودي لنساء حولتهن «أيديولوجيا الشرف» إلى دمى من حجر. لقد كان على هذه المرأة أن تجد الأمومة الكافية داخلها لكي تعيد إلى الأمهات العازبات دفء الأحضان المُحطّمة داخل الخطيئة. فالإنسان هو الإنسان منتصراً كان أم مكسوراً، وأن الذي يَخْلُد ولا يَفْنَى هو الحب. إنه تلك الشحنة الإنسانية العظيمة التي أدخلت مؤسستها الإنسانية في خصام طويل مع الحرس إيماناً منها بأنه لا يجوز، كيفما كانت نوايانا طيبة، أن نقدم باسم «الأخلاق» أطفالنا للمحرقة ونساءنا للشارع. لذلك ظَلّتْ عائشة، رغم الهجومات الشرسة التي طاردت شخصها وجمعيتها من دعاة الحداثة والقدامة معاً، صامدة وشجاعة داخل الحدود القصوى التي أكدت من خلالها باستمرار، بأن مواجهة مشكلاتنا الاجتماعية يجب أن تتسم بالمرونة والصبر الجميل.

إن الاقتراب من هذه المرأة المناضلة، ليس حنيناً ولا اعترافاً فحسب، بل إنه شيء آخر أكثر جاذبية وإلهاماً. إننا وبحدسنا الأخلاقي، لا نغادر مطلقاً، عبر صمودها وصبرها الاستثنائيين، سحر الانتماء لمسار مشحون بالإرادة والتحدي والحياة. وأياً تكن خصوصية هذا السحر المنبثق من إنسانية مستحيلة وجبارة، فإنه يتوجب علينا باستمرار أن ندرك الفرادة النضالية التي جعلت من اسم «عائشة الشنا» يتجاوز الكثير من المحن، لكي يتحول مع مرور الوقت إلى أيقونة أصيلة للتضحية والعطاء.

لعيبة الصبر
«حكاية شعبية»

«صلوا على النبي، ما ياتكم إلا نيك البنية اللي أبوها ملك من كل مال وجاه، وكانت البنت (فاطمة) مدللة ومحبوبة وعايشة في غرفتها فوق، في قصر أبوها، يوم من الأيام سمعت فاطمة صوت طرار (شحاذ)، وسمعت الخدم يطردونه ويقولون له: روح، سياقة الله عليك، قامت فاطمة ونادت عليه وأعطته المقسوم. فقال لها: روحي يعَل الله يكافيك شر البلا والبلوى»، قالت له: وش يكون البلا والبلوى؟ قال لها: اشتبين به؟ قالت: والله ما تروح قبل ما تقول، قام الطرار وعطاها قوطي (وعاء) صغيراً، وقال لها: هذي البلا والبلوى، أخذت فاطمة القوطي وحطته في الروشنة (كوة صغيرة في الحائط) ونسيته، وفي الليل طلع من القوطي سرو (جني) وجاء حق فاطمة وقال لها: يا فاطمة يامآمنة اليوع (الجوع) قالت له: روح حوطة الإبل (زريبة) وكل يوم على هالحال لين قدر كَلْ (أكل) اللي في القصر حتى أهلها وأبوها، وابتلت به فاطمة وقالت:ياربّي شاسسوّي فيك روح فُكْني، لكن ما في فكاك. وتركت المسكينة قصر أبوها وراحت تمشي، الا تشوف نيك المرة (عبده) عند السمادة تكت المنشة وياتها (جاءتها) وقالت فاطمة: يافلانة ما تلاقين لي شغل في قصر عمك؟ قالت لها العبدة: امبلى والله أنا سمعت عمتي (سيدتي) تقول إنها تبي خدامة حق ولدها الصغير، تعالي أنت كود (جائز) تبيك (تبغيك). راحت فاطمة معها واشتغلت صبية (خدامة) حق الولد. ويا (جاء) نهار ثاني والا السرو ياها وقال: يا فاطمة يامآمنة اليوع، قالت: روح الله يبلاك، خلني اشْتّبي مني بعد؟ ما عندي شيء اعطيك، هذه لهوب قصري ولا قصر أبوي، انخش (اختبأ) عنها السرو وخلاها بروحها. يوم يه (جاء) الليل ظهر السرو وأكل الولد ولغمص حلج فاطمة (نثر الدم على فمها) بالدم. وفي الصباحِ يات العبدة حق فاطمة الاتشوف منَزَه (سرير) الصبي خالي والدُّمّان (الدم) على ثياب فاطمة وحلجها، وقامت تصرخ واطّق فاطمة (تضرب) ويا أهل القصر وطقوها وطردوها من قصرهم، فسارت وبينما هي تمشي راحت بعيد، وفي الطريج شافها ولد شيخ وأعجبته وخذها معه. وقال حق أمه: أنا بعرّس على هذه البنية. قالت له أمه: ما بك يا ولدي؟ هذي ما نعرفها ومَنْ بنته من الناس. قال: أنا ما عليّ، أنا باخذها وعرس على فاطمة وعقب كم شهر سافر عنها يقنص (يصطاد) وفاطمة كانت حاملاً وربت ولداً، وياها السرو وقال: فاطمة يامآمنة اليوع، وطردته ولكنه أنخش، وفي الليل أخذ ولدها وخرسّها بالدم (نثر الدم عليها) ويوم درت أم ريالها استكبرت هالشيء، ويوم يه (جاء) الولد علمته. قال الولد. أنا ما أصدق في فاطمة شيء، وبعد حملت فاطمة وراح الرجل يقنص، ويوم ربت ياها السرو وطردته. لكن من غير فايدة، أكل ولدها وسوى لها مثل قبل، وحلفت أم الرجل على ابنها، أنه ما يدخل عليها عقب اليوم، وقالت له: باطرد فاطمة، قال لها ولدها: يا يايمه، ما تطردين فاطمة، خلها مع الخدّام، نلك اليوم قرر ولد الشيخ يروح الهند بتاجر، ودار على أهل البيت ينشدهم إشْيُّبون صوغة (هدية)؟ ويوم نشد فاطمة (سألها). قالت له: أبي لعيبة الصبر، سافر الريال وهناك تاجر وراح يشتري صوايغ أهله وعقب يوم طرت (تذكر) عليه صوغة فاطمة، راح ينشد عنها ودلوه على ريال يمكن يساعده، راح حق الريال وكان شيبة (عجوز) قال له: يايبه، ما تقدر تقول لي وين لعيبة الصبر؟ قال له: اشْتبيّها؟ قال له: والله أنا ما أبيها لكن زوجتي موصيتني عليها، قال



الشيبة: هذي اللي يبيها مبتلي ببلوى عودة والله يفكه منها، هاك (خذ) يا ولدي لعيبة الصبر والى (إذا) عطيتها إياها أي لفاطمة انطرها (انتظرها) إلين تتكلم، (حتى) والى انفجرت اللعبة لَحّف هالشخص ببشتك ورد (رجع) ولد الشيخ بلاده وأعطى كل واحد صوغته وأعطى فاطمة لعيبة الصبر، وفي الليل قعد يراقب فاطمة، وطلعت فاطمة في الليل بروحها في الخلاء وقامت تتكلم في لعيبة الصبر وتعد (تنكر) سالفتها كلها وأنه ما حد صبر صبرها، وكلما تكلمت كانت اللعبة تكبر وتكبر الين انفجرت، ظهر (خرج) منها كل حلال فاطمة وأهلها وقصر أبوها وأخوانها وولد الشيخ. ورد عليها ولد الشيخ وتيوّزها (تزوجها) وياه (جاءه) منها عيال. وخلصت وحملت في ننيب الصغير دملت».

التحليل المورفولوجي

البداية الاستهلالية:

أسرة مكونة من أب غني وابنة مدللة.

الوحدات الوظيفية:

(1) تغيب الأم عن الأسرة، جعل البطلة في حيرة من أمرها واستدعت الطرار عنها.

(2) تحذير من قبل الطرار يوجه إلى البطل (البنت) يدعوها لتجنب فعل شيء محدد، فقد نهاها الطرار عن سؤاله عن البلا والبلوى ولكنه فضولية البطلة أوقعتها في المحظور.

(3) ارتكاب المحظور، بسؤالها عن البلا والبلوى، وتمثل هنا بإعطاء الطرار القوطي (علبة) للبنت وخروج سرو منه.

(6) الشخصية الشريرة تخدع البطل وتستولي على ممتلكاته، فبدأت بأكل الغنم والبقر وكل شيء.

(7) البطل الضحية يستسلم لخداع الشخصية الشريرة التي تساعده من غير قصد في تحقيق مآربه.

(8) الشخصية الشريرة تسبب الأذى لأحد أفراد الأسرة وهي الابنة البطلة.

(11) البطلة تترك أسرتها وتسير هائمة على وجهها إلى أن وصلت إلى سمادة (مزبلة) عليها عبدة ترمي بفضلات الطعام.

(12، 13) ظهور الشخصية المانحة واختيارها للبطلة، فقد ظهر ابن الشيخ لينقذ البطلة بواسطة لعيبة الصبر. وهو من البداية تركها ولم يبعدها عن بيته، بل جعلها تعيش مع الخدم قريبة منه.

(14) البطلة تحصل على الأداة السحرية، وهي لعيبة الصبر.

(19) زوال خطر الشخصية الشريرة وحصول البطلة على حاجتها، وهي رجوع كل شيء لها.

(29) البطلة تبدو في وضع جديد (البنت) بعودة حلالها وأولادها إليها ومن ثَمَّ دخول البهجة والسرور على قلبها.

(31) ابن الشيخ يتزوج مرة أخرى (البنت) وينجب منها عيالاً.

وهكذا وجدنا أن الشخصية الشريرة لم تأخذ عقابها، بل اكتفت البطلة في هذه القصة باسترداد ما أُخِذ منها سابقاً دون أن تشفي غليلها من الذي عنبها.

لقد حصلت فاطمة على جميع مآربها من لعيبة الصبر، حين خرجت لوحدها في الخلاء ليلاً، وأخذت تكلم هذه اللعبة وتحكي لها حكايتها من ألفها إلى يائها، وتتحدث عن الصبر والمعاناة اللذين أصاباها.

وبينما كانت فاطمة تتحدث، كانت اللعبة في هذه الأثناء تكبر وتكبر، إلى أن انفجرت، ورجع إلى فاطمة كل ما فقدته من حلال ومال وأهل وولد، وبهذا العمل استطاعت البطلة (فاطمة) أن تبتدئ حياتها من جديد، وتستعيد سعادتها، بأن عاد إليها زوجها الذي احتفظ بها مع الخدم، ولم يطردها كما أمرته أمه حين اتهمتها بأكل أولادها.

ولو سمع الابن كلام أمه من البداية لما حقق سعادته ولما التأم عقده بزوجته وأولاده مرة أخرى.

القصص الشعبي في قطر - الجزء الأول. ص254/255/256 د. محمد طالب سلمان الدويك

المستطيل الأخضر في رمضان

علاء صادق

تحثّ كل الأديان السماويّة الإنسان على الاهتمام بصحته وعلى ممارسة الرياضة.. وجاء على لسان عمر بن الخطاب رضي الله عنه ثاني الخلفاء الراشدين (علموا أولادكم الرماية والسباحة وركوب الخيل).. ومنذ انتشار الرياضة في المجتمعات الحديثة وتنوُّع أشكالها ومسابقاتها واتحاداتها ولوائحها اتفق الجميع على إعلاء شأن الأخلاق الحميدة.. وركّزت اللوائح الدولية والإقليمية على احترام المنافس وتفادي الغش والكذب والخداع وعدم التعارض مع المبادئ والتقاليد واحترام الأديان.

السنوات الخمسون الأخيرة حفلت بأعلى درجات الاحترافية في معظم الألعاب مع دخول المال بكل قوة إلى ساحات المسابقات.. وأصبحت للرياضة الكلمة العليا على جوانب رئيسية في حياة الدول والشعوب، وصار نجوم الرياضة أكثر شهرة من وزراء وحكام.. ولكن المردود التربوي لم يكن مواكباً للتطور المالي وانتشر الغش والخداع وتفشّت فضائح المنشطات والرشوة وتثبيت نتائج المباريات.. وأخيراً انفجرت ظاهرة التخلي عن تعاليم الدين وفروضه لصالح المباريات والنتائج والانتصارات والألقاب والجوائز.

كرة القدم والصيام

بين الدين والرياضة.. بين الشيوخ والمدربين.. بين الاحتراف والصيام حار العلماء والمسؤولون في الرد على السؤال.. هل يصوم اللاعب يوم المباراة؟

تباينت الآراء المؤيدة للصيام وحتميته وتعدّدت الأسباب الرافضة لصيام اللاعب حتى وصل بعضها إلى مخاوف تتعلق بالحياة.. وبين هذا وذاك تبقى الحقيقة ضبابية الملامح. هل منع اللاعب من الصوم هو حرص على الفوز فقط وسعي لأن يبذل المفطر أقصى الجهد؟ أم أن الأمر أبعد من هذا وذاك.. ويتجه إلى صراع الحضارات ورفض الغرب لفكرة صيام المسلم؟ العقد الأخير فقط هو الشاهد على اندلاع الصراع بين الأطراف المتنازعة بين الرفض والقبول والرضوخ.. ولكن القصة لم تصل إلى نهايتها.. وتبقى الأسئلة كثيرة ومحيرة للغاية. ما هو المسموح لأي رياضي في رمضان إذا تزامن مع المسابقات الرسمية؟ بين منح اللاعب الحرية للصوم حتى لو تزامنت مباراته مع ساعات النهار.

او فرض الإفطار على اللاعبين واستبعاد الصائمين حتى لو أقيمت المباريات ليلاً بعد الإفطار خلال الشهر الكريم. أو توقيع عقوبات صارمة تصل إلى فسخ العقود في أندية أوروبية كبيرة على اللاعب الصائم.. وتشديد الرقابة على اللاعبين الذين تشتبه الإدارة في إمكانية صيامهم سراً.. وإجبارهم على الإفطار علناً لاستمرارهم مع الفريق.

وينتقل الصراع من منطقة المدربين واللاعبين إلى منطقة الأطباء والأخصائيين في التغذية وعلم الحركة.. وتميل الكفة عند الأطراف الثلاثة إلى صعوبة احتفاظ اللاعب بأعلى درجات الأداء القوي لفترات زمنية طويلة إذا كان صائماً.. ويربطه البعض من الأطباء المتشددين بحدوث مخاطر صحية على اللاعب



وازديـاد احتمـالات الإصابـات العضليـة بسـبب نقـص المعـادن والأمــلاح فــي جسمه بصـورة غيـر طبيعيـة.. ولكـن بعضهـم يبحـث عـن منظـور إيجابـي ويشـير إلـى أن اللاعـب الصائـم هـو الأقـدر علـى تحمـل الضغـوط العصبيـة من استفزاز وأخطـاء لزملائـه والحـكام لحرصـه علـى إكمـال صيامـه بشـكل سـليم.

ويبقـى الأمـر فـي النهايـة مُعلّقـاً باللاعبيـن أنفسـهم، وهـم وحدهـم القـادرون علـى قيـاس قدراتهـم علـى اللعب بكفـاءة عاليـة خـلال الصيـام.. ويمكـن لهـم إجـراء القيـاس مـن خـلال التدريبـات الجـادة التـي تسـبق المباريـات.. ولا خـلاف أن اللاعـب الـذي يعجـز عـن الالتـزام بـدوره فـي حالـة الصيـام يمكنـه اللجـوء إلـى رخصـة الإفطـار مـع التعويـض السـريع للأمـر.

حكاية مصرية

فـي ليلـة النصـف مـن رمضـان عـام 1430 هجريـة الموافـق السـبت الخامـس مـن سـبتمبر/أيلول 2009، دعـا حسـن شـحاتة المديـر الفنـي الوطنـي لمنتخـب مصـر لاعبيـه لجلسـة خاصـة سـرية بعيـدة عـن عيـون الإعلامييـن.. كان المنتخـب علـى موعـد فـي اليـوم التالـي مـع مبـاراة مهمـة ضـد منتخـب روانـدا فـي ملعـب الأخيـر فـي كيجالـي ضمـن تصفيـات كأس العالـم.. وكان الفـوز السـبيل الوحيـد لاحتفـاظ الفراعنـة بالأمـل فـي التأهـل لـكأس العالـم علـى حسـاب منافسـهم المنتخـب الجزائـري المتقـدم بثـلاث نقـاط.

حتميـة الفـوز عنـد المصرييـن دفعـت الجميـع مـن المسـؤولين عـن المنتخـب بدايـة مـن وزارة الرياضـة إلـى اتحـاد الكـرة إلـى الجهـاز الفنـي لاسـتخدام كل الطـرق مـن أجـل إحـراز النصـر.. ونظـراً لتزامـن موعـد المبـاراة مـع شـهر رمضـان توقـع الجميـع أن يصمـم عـدد كبيـر مـن لاعبـي المنتخـب علـى الصيـام فـي يـوم المبـاراة غيـر مباليـن بالضغـوط والإغـراءات التـي سـيتعرضون لهـا.. واسـتقدم سـمير زاهـر رئيـس اتحـاد الكـرة اثنيـن مـن علمـاء الأزهـر للجلـوس مـع اللاعبيـن خـلال معسكرهم فـي القاهـرة لإبلاغهـم بضـرورة الإفطـار خـلال يـوم المبـاراة..

وبَـرَّرَ الأزهريـون الأمـر أن المبـاراة واجـب وطنـي يرفـع شـأن البـلاد ويسـعد أهلهـا وينمـي مواردهـا.. وأن اللاعبيـن سـيكونون علـى سـفر خـارج مصـر ولمسـافات طويلـة ممـا يجيـز الإفطـار شـرعاً.. كمـا أن القيـام بعمـل وطنـي يجعـل الصيـام مشـقة علـى صاحبـه ويمكـن للمـرء أن يفطـر بشـرط أن يعـوض الأمـر لاحقـاً.

نعـود إلـى الاجتمـاع الـذي عقـده شـحاتة مـع اللاعبيـن لإقناعهـم بحتميـة الإفطـار مـع ضـرورة إبلاغـه بأمانـة وصـدق إذا كان أحـد اللاعبيـن يعتـزم الصيـام لإبقائـه احتياطيـاً واسـتبداله بآخـر ليبقـى الفريـق فـي أعلـى درجـات اللياقـة والقـوة والاسـتعداد.. وتلقـى شـحاتة الصدمـة الواحـدة تلـو الأخـرى عندمـا أعلـن نصـف اللاعبيـن الموجوديـن فـي الاجتمـاع تصميمهـم علـى الصيـام بغـض النظـر عـن اشـتراكهم مـن عدمـه.. وأبلـغ اللاعبـون الصائمـون مدربهـم بثقتهـم فـي قدرتهـم علـى الأداء بأعلـى درجـات الكفـاءة والعطـاء علـى مـدار زمـن المبـاراة.. ونظـراً لأن سـتة منهـم كانـوا مـن لاعبـي

النـادي الأهلـي الذيـن اعتـادوا اللعـب فـي البطـولات الإفريقيـة خـلال شـهر رمضـان خـارج الحـدود.. تحـدث أكبرهـم عمراً وائـل جمعـة نيابـة عنهـم، مشـيراً إلـى أن التجربـة أثبتـت أن الصيـام لا يُقلل من قدراتهم البدنية، ولكنـه يرفـع جداً مـن طاقاتهـم المعنويـة ويمنحهـم قـدراً كبيـراً مـن التوفيـق.. علـى عكـس أضرار اللعب في رمضـان مـع الإفطـار فهـو يزيـل البـركات والتوفيـق عـن اللاعبيـن والفـرق.

كان الحـوار مؤلمـاً للمـدرب الـذي أسـقط فـي يـده ولـم يكـن بيـده إبعـاد كل الصائميـن لأن الباقيـن لا يكملـون تشـكيلة الفريـق فرضـخ لهـم.. وفـي اليوم التالي ضمت قائمة لاعبي مصر للمبـاراة ثمانيـة لاعبيـن صائميـن مـن أصـل أحـد عشر لاعبـاً بـدأوا المبـاراة.. ولحسن الحظ حقق المنتخب المصري فـوزه الأول فـي تاريخـه فـي ملعـب كيجالـي بهـدف لقائـد الفريـق أحمـد حسـن أحـد الصائميـن.

وعلـى العكـس تمامـاً وبعـد عـدة سـنوات كان أحـد المدربيـن المحلييـن مسـؤولاً عـن تدريـب فريـق الزمالـك خـلال إحـدى مبارياتـه الخارجيـة فـي دوري أبطـال إفريقيـا.. وتمسك المدرب علناً بإفطار كل اللاعبين معاً لإشراكهم فـي اللقـاء.. وأطاعـه كل اللاعبيـن باسـتثناء واحـد فقـط تـم اسـتبعاده مـن التشكيلة.. وكانت النتيجـة وبـالاً بهزيمـة ثقيلـة جـداً.

عنصرية أو مصالح

الموقـف فـي أنديـة أوروبـا مختلـف تمامـاً عنـه فـي إفريقيـا وآسـيا وكثيـر مـن الـدول الإسـلامية، حيـث يمتلـك المدربـون سـلطات واسـعة ويتصرفـون بحـزم وتكبـر.. وسـبق للمـدرب البرتغالـي الشـهير جوزيـه مورينيـو عندمـا كان مديـراً فنيـاً لإنترميـلان الإيطالـي أن اسـتبدل اللاعـب الغانـي المسلم سـولي مونتـاري بعـد عشـرين دقيقـة فقـط مـن مباراتـه ضـد بـاري.. واتهمـه بالتقصيـر وعـدم القـدرة علـى العطـاء بسـبب الصيـام ومنعـه مـن اللعب نهائياً مـع الفريـق في المباريـات الرسـمية طـوال شـهر رمضـان لتمسـك اللاعـب بالصيـام.. وكانـت قسـوة كلماتـه علـى مونتـاري أكبـر مـن قسـوة قـراره، حيـث قـال لـه: أنـت لاعـب أساسـي لكـن شـهر رمضـان جـاء فـي توقيـت غيـر مناسـب بالنسـبة لـك وأنـت أيضـاً اتخـذت القـرار غيـر المناسـب بالإصـرار علـى الصيـام.. فـلا تنتظـر مـن المـدرب إشـراكك فـي تلـك الظـروف غيـر المناسـبة.

وتحـت ضغـوط الاحتـراف وقسـوة قـرارات المدربيـن تنـازل العشـرات مـن اللاعبيـن المسـلمين وتجاهلـوا الصيـام للاحتفـاظ بأماكنهـم فـي تشـكيلات أنديتهـم وكذلـك بمرتباتهـم المرتفعـة.. وكان أحمـد حسـام ميـدو المديـر الفنـي الحالـي للزمالـك لاعبـاً فـي أكثـر مـن نـاد بيـن هولنـدا وفرنسـا وإيطاليـا وإسـبانيا وإنجلتـرا.. ولـم يفكـر يومـاً فـي الصيـام خـلال رمضـان إذا تعـارض الشـهر مـع موعـد المباريـات.. وبـرر ميـدو الأمـر بحصولـه علـى فتـوى مـن أحـد علمـاء المسـلمين بالأمـر للحفـاظ علـى عملـه وأداء واجبـه علـى الشـكل الأكمـل.. أمـا الألمانـي المسـلم مسـعود أوزيـل ذو الأصـول التركيـة فلـم يصـم مطلقـاً خـلال أيـام المباريـات والتدريبـات.. وأشـار إلـى حاجتـه إلـى السـوائل والمعـادن والأمـلاح والطعـام ليمكنـه الحفـاظ علـى المسـتوى العالـي مـن بـذل الجهـد.. وبقـي النجـم المغربـي مـروان شـماخ فـي مسـاحة بينهمـا خـلال وجـوده فـي أرسـنال الإنجليـزي وكان يصـوم باسـتمرار عـدا يـوم المبـاراة واليـوم الـذي يسـبقه.

وعلـى العكـس تمامـاً تَمَسّـك النجـم المالـي فريدريـك كانوتيـه عنـد توقيـع أي عقـد احترافـي فـي أنديـة أوروبـا علـى وضـع شـرط يمنحـه حـق الصيـام فـي رمضـان دون تدخـل أو عقوبـات.. وهـو نفـذ الأمـر مـع توتنهـام الإنجليـزي ثـم إشـبيلية الإسـباني ولـم يتخـل يومـاً عـن الصيـام طـوال رمضـان ولـم يدخـل فـي أي مشـكلة مـع أي مـدرب.

ويـرى كانوتيـه أن تلـك السـنوات الطويلـة فـي أوروبـا فتحـت المجـال أمامـه لنشـر تعليمـات الإسـلام بيـن زملائـه المندهشـين مـن صلاتـه فـي غرفـة الملابـس وامتناعـه عـن الأكل والشـرب نهائيـاً فـي رمضـان.. ووجدهـا النجـم المالـي فرصـة ممتـازة ليـرى زمـلاؤه مـن غيـر المسـلمين السـماحة الحقيقيـة للإسـلام.

رأي الدين

الشـيخ جمـال مسـرور أحـد كبـار الأئمـة فـي لنـدن وعضـو جماعـة علمـاء المسـلمين فـي بريطانيـا يتعجـب مـن إخـلال لاعـب بفريضـة لا يؤديهـا إلا مـرة كل عـام مـن أجـل مبـاراة يلعبهـا 60 أو 70 مـرة فـي السـنة.. أو مـن أجـل راتـب ومـال يتقاضـاه بانتظـام أسـبوعياً ولا يذهـب أبـداً إلـى جيبـه، بـل يتجـه مـن حسـاب النـادي إلـى حسـاب اللاعـب فـي البنـك.

ويقـول الشـيخ مسـرور: لا يمكننـي الرضـوخ أبـداً لتوسـلات لاعبيـن يحضـرون لـي خـلال شـهر رمضـان ليخبرونـي أن مسـتقبلهم مهـدد بالخطـر إذا صمّمـوا علـى الإفطـار.. وأن مدربيهـم هددوهـم بالحرمـان مـن المباريـات وعقوبـات أخـرى بيـن الإيقـاف وتجميـد رواتبهـم أو خصمهـا.. ويطلبـون رخصـة شـرعية للإفطار للحفاظ علـى أعمالهم.. ولا يحصلـون منـي أبـداً علـى رغباتهـم، وأبلغهـم أن رخصـة الإفطـار فـي القـرآن مُقتصرة علـى المريض والمسـافر فقط.. وإذا منـح الشـيوخ رخصـة الإفطـار للمسـلمين لمجـرد ارتباطهـم بأعمـال شـاقة فليس أولـى بتلـك الرخصـة مـن رجـال الإطفـاء وعمـال البنـاء والمناجـم وسـائق التاكسـي أو المـدرس.

ويكمـل مسـرور: الحقيقـة أن هنـاك تعنتـاً مـن الجهـات الرياضيـة فـي التعامـل مـع لاعبيهـم الصائميـن، والأولى هـو تطويـع البرامج والمواعيد لتفادي إقامة الأنشطة الضخمة خـلال شـهر رمضـان.

ورغـم أن الأمـر لـم يحسـم شـرعياً بطريقـة قاطعـة إلا أن الأغلبيـة بيـن علمـاء الإسـلام يرفضـون منـح رخصـة للاعـب كـرة ليفطـر فـي رمضـان مهمـا كانـت أهميـة المبـاراة وحساسـية عملـه.



عبد السلام بنعبد العالي

في اليسار

لو أجرينا اليوم استطلاعاً في أية جهة من جهات العالم بهدف تحديد ما لليسار وما لليمين لتبيّن لنا أنهم قلة أولئك الذين ما زالوا يميّزون هنا عن ذاك. الشعور الذي يسود اليوم هو أنه لم تعد هناك مؤسسة بعينها تجسد اليسار مقابل أخرى تُجسّد اليمين. لم يعد اليسار جهة نركن لها، ولا فئة ننضم إليها، ولا موقفاً نتخذه. اليسارية و(اليمينية) لم تعد خاصية آراء أو أفكار. فكثير من الآراء والأفكار مما يُحسب على اليسار سرعان ما يغدو يمينياً والعكس. نتبين ذلك بشكل ملموس كلما اقتربت فترة الاقتراعات، حيث تتوحد اللغة، وتتقاطع البرامج، وتختلط الأوراق.

ربما لأجل ذلك لم يعمل الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، في محاولته تحديد الثنائي يسار/يمين، على أن يربطه على نحو مباشر بالسياسة، ولا بالأيديولوجيا، ولا حتى بالأخلاق. ولم يتبق له إلا أن يعرّفه تعريفاً بصرياً، ويجعله أساساً مسألة منظورات. قضية اليسار واليمين في رأيه هي قضية إدراك وقضية منظورية. هناك طريقتان لتَمَثُّل العالم وقضاياه: طريقة ترى الأبعد عبر الأقرب، والكل عبر الجزء، والموضوعي عبر الذاتي، والعمومي عبر الخصوصي، والأقلي عبر الأكثري... وطريقة مخالفة تسعى إلى أن ترى الأمور من منظور معاكس. هناك نظرة يمينية تنطلق من دائرة الفرد كي ترى عبرها دائرة الحي، فدائرة المدينة، فدائرة الوطن، فدائرة العالم. أما الأخرى فزاوية نظرها مخالفة. في المنظور اليساري تغدو قضايا العالم هي قضايا الوطن، وقضايا الوطن هي قضايا الفرد. هنا يُنظَر إلى الأمور لا بهدف تكريس نموذج الأكثرية، وإنما استجابة لصيحة الأقليات.

كل المسألة إذاً تؤول إلى الكيفية التي نحدد بها مفهومي الأقليّة والأكثريّة. يرى دولوز أنه ليس من الضروري أن تكون الأقلية أقل عدداً من الأكثرية. ربما العكس هو الأصح. وما ذلك ربما إلا لأن لا علاقة للأقل والأكثر هنا بالكمّ والعدد. فقد يكون التفاضل نسبة إلى القوة والسلطة. لكنه يكون دوماً قياساً إلى معيار. هذا المعيار هو الذي يُحدّد الأغلبية، فيرمي بالأقليات «خارجاً». لهذا المعيار تاريخ بطبيعة الحال، وله علاقة بالثقافة التي ينمو في حضنها. لكنه اليوم يريد أن يكون «كونياً»، فيجعل نمطاً ثقافياً واحداً يضع الخط الفاصل بين الأغلبية والأقلية، وليس الأقليات بصيغة الجمع.

الأقلية إذاً هامش نسبة إلى مركز. وهي ليست جزءاً من كل، أو كلاً من جزء. بما أن الأقلية هامش، فهي فضاء الحركة والتحوّل، مجال الوعي المطلبي، فضاء الصيرورة. إذ إن الأكثرية لا تصير، لكونها لا تصبو إلى تحقيق نموذج، ما دامت هي النموذج نفسه. أما الأقلية فهي تنشد التحول، ولكن، لا لتغدو هي المركز، وإنما لتقضي على المركزية. إنها لا تصبو أن تكون الطرف الآخر للثنائي، وإنما تهدف إلى أن تتخلخل المعيارية التي تقسم العالم وفق ثنائيات، والتي تضع نفسها جهة الإيجاب لترمي بالباقي في هاوية السلب.

على هذا النحو فإن اليسارية سعي للانفلات من قبضة النموذج الأكثري بهدف إسماع صوت الأقليات: صوت النساء ضد نموذج الذكورة، صوت الألوان الأخرى ضد النموذج الأبيض، صوت المحرومين ضد نموذج الهيمنة...

كان لينين يقول: علينا أن نكشف عند مَنْ وما يقدم نفسه يمينياً وجهه اليساري والعكس. بهذا المعنى تغدو اليسارية حركة انفصال تقاوم النموذج الأكثري بلا كلل، وتقبع «داخل» كل يسار و«داخل» كل يمين لتنعش الاختلاف بينهما، ولتبيّن أن وراء الانفصال المزعوم، الذي يدعيه الثنائي الميتافيزقي بين الطرفين، تساكناً وتمازجاً من شأنه أن يوهم البعض أن الأوراق اختلطت، وأن الاختلاف لم يعد يعمل عمله.



ستُّ أيقونات
بغداد.. كرنفالات الحزن والأمل

بغداد: مريم حيدري

في مطار بغداد، بانتظار وصول السيارة التي ستقلّنا إلى الفندق، كنت أفرغت خيالي من أيّ تصوّرات مسبقة لأواجه المدينة كما هي، وليس كما كنت قد صنعتها في خيالي، مدينة الشعراء والمطربين الذين ملأوا ذاكرتي بالجمال وبنغمات وأغان ونصوص لن تنسى، وليس أيضاً كما يصوّرها الإعلام والأحاديث المليئة بالرعب التي كانت تحاول بين حين وآخر أن تمنعني من الذهاب إلى بغداد.بهذه المُخَيِّلة الفارغة المتهيِّئة لمشاهدة الغرائب في بغداد، انطلقت بنا السيارة لتلتقط عيني وجود كثير من الجنود والحواجز في الطرق، وأبنية وعمارات قصيرة، لا يحتاج الشخص إلى كثير من التأمل ليعرف أنها كانت جميلة، ومن طراز رفيع، إلا أن الحروب والهمجية المتتالية على البلد تركتها جمالاً منهاراً أو باقياً فيه بعضُ الرمق، (الأيقونة الحزينة).

أول صورة أحببت أن ألتقطها بالكاميرا من بغداد كانت مشهد الرجال الذين يقفون أمام دكان صغير في شارع رئيسي ليلتفتوا بعد ثوان مسرعين وحاملين أكياساً سوداء، يحملونها إلى بيوتهم كي تمنحهم تلك الليلة بعض ما يحتاجون من أمل وسعادة ونسيان! ومن خلف زجاج السيارة حاولت التقاط صورة منهم غير أن أحد الجنود أشار بيده أن: لا! عرفت أنني سأدوخ ككل رحلة، بل ربما أكثر، في معرفة الأماكن التي يُسمَح لي بالتقاط الصور منها، وما هي ممنوعة. خصوصاً أن مشهد الحرس والجنود المنتشرين في كل مكان يوحي لك ببعض الرعب، خفَّف عنه ضحك بعض رجال الشرطة ومعاكساتهم لي في اليوم التالي



للسير والتجوال خرجت مساء اليوم الأول إلى شارع «الكرادة» العظيم، وبعد قطع مسافة شاهدت أول مشهد طازج بعد التفجير، قال لي الصديق الذي كان يرافقني إنه يتعلَّق بتفجير حدث منذ يومين، وكانوا مازالوا يكنسون شظايا الزجاج المتعلِّق بمحلّ تجاري، والعابرون الذين لم يعودوا آبهين كثيراً بذلك، لفرط ما شاهدوه من التفجيرات المتتالية، شعرت بأنهم يرغبون في النظر إليّ كأية سائحة غريبة أكثر مما أن يتابعوا ما يتعلق بالتفجير وبقاياه، ما جعلني أشعر بتفاهة ورغبة في مغادرة المكان.

«ارخيته» كان المقهى الأول الذي جلست فيه في بغداد وفي شارع «الكرادة»، فشربت الشاي العراقي الداكن الذي يقدّم بكثير من السكّر في فنجان صغير والذي لم أرَ حاجةً أبداً لخلط تلك الكمية الكبيرة من السكّر مع تلك الكمية القليلة من الشاي (خلافاً لما اعتدت عليه من الشاي باللون الأحمر الفاتح في كوب كبير، وبلا سكّر، أو بحبة تمر واحدة). والمقهى مكوّن من كراسٍ وُضِعت على الرصيف يجلس عليها كثير من الرجال في كتل صغيرة، منهم من يشرب الشاي، ومنهم الماسكون بالنرجيلة أو «الغرشة» كما هو دارج في اللهجة العراقية.

سمعت بعد فترة قريبة من عودتي أن هذا المقهى الحميم الذي كان يجتمع فيها كثير من الأدباء والمثقفين العراقيين من النساء والرجال، استُهدِف من قبل، وتَمَّ تفجيره، ما أدّى إلى كثير من القتلى والجرحى. (الأيقونة الغاضبة).

منذ عشية هذا اليوم بدأت حفاوة الأصدقاء بي، والتي تكرَّرت كل ليلة ليصنعوا لي أجمل الليالي البغدادية خلال فترة وجودي القصيرة في بغداد. بأحاديثهم عن الشعراء والمطربين العراقيين وذكرياتهم عنهم، وحتى مبادراتهم بغناء أروع ما أحبّ من الأغاني العراقية، جعلني

المطربين العراقيين واحداً تلو الآخر من «صلاح عبد الغفور»، و«قحطان العطار»، و«ياس خضر» وإلخ، الأمر الذي أعدته واعتدته في الأوقات الأخرى وفي أية فرصة كانت تتسنّى لأختلي بنفسي في الغرفة.

في اليوم الثاني والصباح الأول تفاجأت بمشهد خلّاب من شرفة غرفتي نحو «دجلة»، والنخيل والشمس التي لا يُعلى عليها في الجمال. وعلى يسار هذا المشهد شوارع وأبنية تتداخل في بعضها ببساطة مريحة، ورغم مسحة الدمار والإهمال عليها، كانت تعلن أنها تتعلَّق بزمن جميل، قال لي الصديق الروائي «أحمد سعداوي» الذي التقيته في اليوم نفسه إن بعض ما أشاهده في بغداد من تقسيمات في الشوارع يعود إلى العهد العباسي. (الأيقونة المنبهرة).

حَذَّرونا منذ البداية في الفندق ألا نخرج بمفردنا، لأن الأماكن خارج الفندق، غير آمنة وإن أردنا الخروج فعلينا أن نكتفي بالتجوُّل بالقرب من الفندق أو في فنائه. غير أني العاشقة

وأنا أسير في الشارع. (الأيقونة المبتسمة).

وأنا تواقة لاستماع كثير من الأغاني العراقية التي ملأت ذاكرتي الموسيقية منذ سنوات طويلة، ومسكونة بشغف نغماتها الشجية، ظننت أن العراق سوف يرحِّب بي بأصوات مطربِيّ المفضَّلين من «فاضل العواد»، و«رياض أحمد»، و«سعدون جابر» وغيرهم، إلا أنني لُمت نفسي مرة ثانية بسبب ميولي بين حين وآخر إلى المثاليات، ناسية أن موجات الحداثة والصخب والسرعة تطال الأماكن والزوايا القريبة والبعيدة، العريقة منها وحديثة التأسيس؛ هذا ما كانت تقوله الأغنية الصاخبة التي كان يستمع إليها السائق، في الليلة الأولى من قدومي إلى بغداد، وزملاؤه الآخرون في الأيام الآتية. لذلك استحضرت البعد العصامي البسيط من نفسي، والتجأت إلى غرفتي في الفندق. وباستعانة من التكنولوجيا والسرعة الجيدة للإنترنت بدأت أدلِّل نفسي باستماع كل ما يخطر ببالي من الأغاني ومن



الأصدقاء- ودون أن يعرفوا- أشعر أنني أعيش وسط فيلم جميل يحدث في بغداد رغم ظلال الموت والقلق والخوف المخيِّمة عليها. هذا في حال أن على الجميع أن يكونوا في بيوتهم قبل الساعة الثانية عشرة في بغداد، ففي تلك الساعة يبدأ حظر التجوال في شوارع المدينة، غير أن هذا لم يمنعنا من أن نعصر الوقت كي يقطر علينا أكثر ما فيه من متعة في الجلوس والضحك والمرح سويّة.

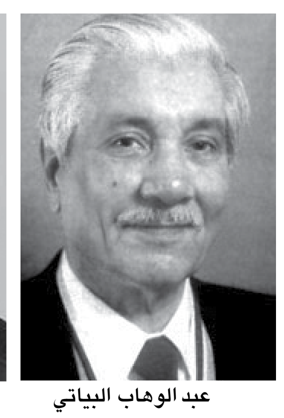
وهذا كله يحملني ألا أفسد هذه المتع على نفسي، وكما أفعل ويفعل العراقيون الطيبون، أفتح شبابيك الضوء والأمل وسط الظلام والحزن، وأنتظر يوماً لا نشاهد فيه هذا الحجم الكبير من الدمار والخراب في الشوارع، وهذه النظرات المفعمة بالشجن في عيون العراقيين الذين هم من أصدق وألطف الناس الذين التقيت، وهذه البضائع الرخيصة التركية والإيرانية والصينية في شوارع كانت مثالاً للبذخ والسعادة، والألم الذي أسمع صوته من أجساد البيوت والأزقة القديمة والشبابيك الخشبية الجميلة التي كان يمكن أن تتوسَّط طيات الكتب المعمارية العالمية، والتي أُهمِلت وتآكلت في خضم الآلام والجروح.

ونحن جالسون في المطعم يُرينا صديق شاعر بعض الصور التي تتعلَّق بالستينيات في بغداد. في إحدى الصور نساء جميلات جالسات على الشاطئ، وفي أخرى، شوارع خضراء وساحة تحيطها الأشجار وبعض السيارات الملوَّنة، منظر أشبه بمقطع من فيلم كارتون. أفكِّر أن ما هو موجود اليوم من ذلك العصر الذهبي، ربما هو جلوسنا الآن في هذا المطعم، وذاكرة هؤلاء الشعراء الرائعين الذين يأملون بعراق جميل، ويحدِّثونني الآن عن ذكرياتهم المشتركة مع «عبد الوهاب البياتي»، و«سركون بولص»، وما لم أسمعه عن «مظفر النواب»، و«عريان السيد خلف»، و«سعدون جابر»، و«رياض أحمد». وهل الشعراء يوجدون دائماً ليكونوا السطر اللامع في صفحة الأيام؟ (أيقونتان سعيدتان أمام أسماء شعراء العراق الرائعين الذين يتوِّجون رأس بغداد بالأمل: زعيم نصار، وهنادي جليل، وصلاح حسن، ومحمد تركي النصار، وحميد قاسم)

متحف العراق الذي زرناه في اليوم الثاني، كان كبيراً يضمّ آثاراً تتعلَّق بحضارات العراق العظيمة منذ البدايات حتى القرون الإسلامية الأولى، وقد رسَّخت هذه الآثار في أذهاننا ما كنا قرأناه عن الحضارات القديمة، بل أقدم حضارات العالم في ما بين النهرين، وما تركه السومريون والأكاديون والآشوريون والبابليون وغيرهم لأبنائهم.

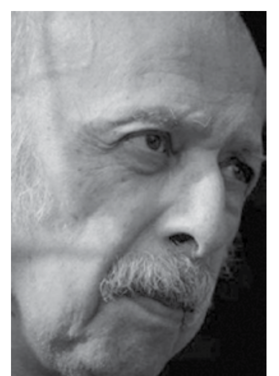
أما صباح يوم الجمعة وهو اليوم الثالث للرحلة، فانطلقت برفقة صديقتي العراقية الأديبة، باتجاه «شارع المتنبي»، ولا غلوّ إن قلت إن هذا الشارع هو أكثر الظواهر العراقية فتنة، ففي كل جمعة، ومنذ الصباح

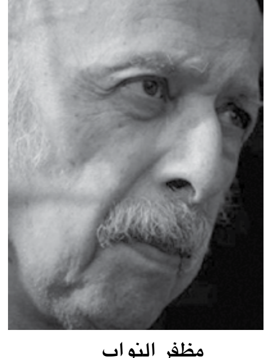


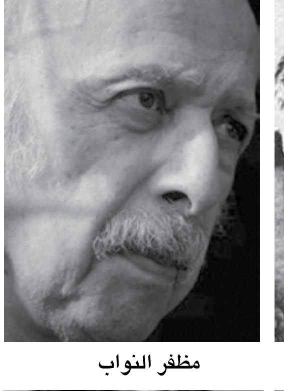




عبد الوهاب البياتي - سركون بولص - صلاح عبد الغفور







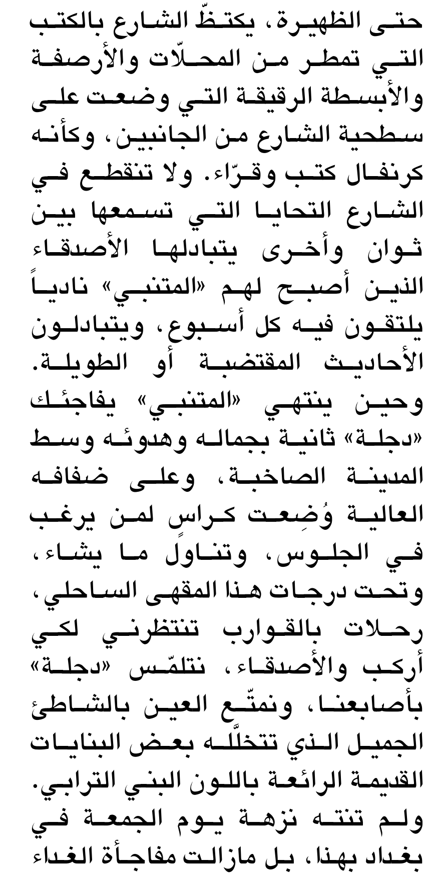
طالب القرة - مظفر النواب - زهور حسين







سعدون جابر - قحطان العطار - معروف الرصافي



حتى الظهيرة، يكتظّ الشارع بالكتب التي تمطر من المحلّات والأرصفة والأبسطة الرقيقة التي وضعت على سطحية الشارع من الجانبين، وكأنه كرنفال كتب وقرّاء. ولا تنقطع في الشارع التحايا التي تسمعها بين ثوان وأخرى يتبادلها الأصدقاء الذين أصبح لهم «المتنبي» نادياً يلتقون فيه كل أسبوع، ويتبادلون الأحاديث المقتضبة أو الطويلة. وحين ينتهي «المتنبي» يفاجئك «دجلة» ثانية بجماله وهدوئه وسط المدينة الصاخبة، وعلى ضفافه العالية وُضِعت كراسٍ لمن يرغب في الجلوس، وتناولِ ما يشاء، وتحت درجات هذا المقهى الساحلي، رحلات بالقوارب تنتظرني لكي أركب والأصدقاء، نتلمّس «دجلة» بأصابعنا، ونمتّع العين بالشاطئ الجميل الذي تتخلّله بعض البنايات القديمة الرائعة باللون البني الترابي. ولم تنته نزهة يوم الجمعة في بغداد بهذا، بل مازالت مفاجأة الغداء بانتظاري، وستكون هذه المفاجأة في شارع «أبو نواس»، وهو من أجمل الشوارع البغدادية بأشجاره الكثيفة التي تحتوي الشارع من الجهتين، أما الغداء المفاجئ فهو السمك العراقي المشوي في الفحم (وليس عليه)، وكما يسمّونه في اللهجة العراقية «المسكوف» (المسقوف) نسبة إلى تسقيفه بالفحم عند شَيِّه.

وفي اليوم الأخير، وأنا أنتظر موعد ركوب الطائرة لأغادر بغداد أفكّر: هل هو تشابه اللهجات، والأرواح، وقرب المسافة بيننا، وحبّ العراقيين للمرح والضحك، جعلني لا أشعر، في بغداد، أنني في بلد غريب، أم هي كيمياء مشتركة وسحر غامض بيننا- أهل هذه المنطقة- التي تمتد جذورها آلاف السنين، أو إيمان بألفة القلوب والأرواح يذكّرني بالعارف الكبير ومقتدى المتصوّفة، أويس القرني، والذي سمعت اليوم أن ضريحه في مدينة الرقة تعرّض هو الآخر إلى التفجير القذر، إذ يقول: «إن روحي، عرفت روحك، فأرواح المؤمنين تألف بعضها»؛ (الأيقونتان: الحزينة، والسعيدة).



فاروق مردم بك هو القلب المحبّ للأدب العربي تراثاً وحداثةً، فأسير الشّعر العاشق هنا، هو الدينامو في الدار الفرنسية الشهيرة آكت سود التي تساهم بصورة أساسية وثابتة في ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الفرنسية. وقد حاز أخيراً على "جائزة اليونسكو- الشارقة للثقافة العربية" تقديراً للدور الذي يقوم به في التعريف بالأدب والتراث العربيين في فرنسا والعالم الفرنكوفوني. في مكتبه في دار "آكت سود"، كان للدوحة معه هذا الحوار.





كتب

86

عزفٌ على مقام السخرية

"عيد اللا معنى" هي الرواية الرابعة للروائي التشيلي الشهير ميلان كونديرا التي يكتبها في الفرنسية. هي رواسية السخرية المحضة، سخرية تطول كل شيء، من تفاهة الحياة اليومية إلى الفلسفة، ومن أكثر الأمور جديةً كحقوق الإنسان إلى أشدّها خفّة أو مرحاً كالضحك، ومن معنى السعادة إلى العبث، مروراً بثيمة الإنسانية والإرادة وبينهما السلطة.

جرحٌ يتمدّد سرداً

تريد مي منسّى لروايتها "تماثيل مصدّعة" أن تنبش في دواخل الشخوص وتفتح جروحها. كأن السرد الجواني ملعب لركل المأساة وتعميم آثارها بدون تصويب محدد. الروائية اللبنانية لا تكتفي بالإفصاح أداةً لنكأ سير شخصوصها بل تستخدم أدوات أخرى تراوح بين النفسي والروحي والفني.

ترجمات

66

قصة زوجتي لن تتركني أموت

ترجمها عن الروسية أشرف عبد الحميد.

قصة في البيت

عن الفارسية ترجمتها سمية آقاجاني

قصة هكذا كانت تنظر إلي

ترجمتها عن الصينية مي عاشور



أوراس زيباوي

منذ أكثر من أربعة عقود تحتضن باريس الكاتب الناشر فاروق مردم بك الذي أمضى حياته «في الكتب» إن جاز التعبير، فقد عمل أميناً مسؤولاً في مكتبة «معهد اللغات والحضارات الشرقية» العريقة، ثم انتقل إلى معهد العالم العربي حيث كان مدير مكتبته، ومستشاراً ثقافياً للمعهد. وكان مردم بك أحد دعائم المجلة الفصلية «دراسات فلسطينية» الصادرة باللغة الفرنسية، التي كانت تستقطب كُتّاباً فرنسيين، فقد نشر فيها جان جينيه نصّه الشهير «أربع ساعات في صبرا وشاتيلا».

فاروق مردم بك :

هاجسي الأساسي .. الحرّيّة والمساواة

فاروق مردم بك، هو الدينامو في الدار الفرنسية (آكت سود)التي تساهم في ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الفرنسية. وقد حاز أخيراً على «جائزة اليونسكو - الشارقة للثقافة العربية» تقديراً للدور الذي يقوم به في التعريف بالأدب والتراث العربيَّيْن في فرنسا والعالم الفرنكوفوني. في مكتبه في دار (آكت سود)، كان لـ «الدوحة» معه هذا الحوار:

■ منذ حوالي عشرين عاماً وأنت تعمل مدير نشر لسلسلة «سندباد» في دار (آكت سود). ما محصّلة هذه التجربة؟ وكيف تقوّمها الآن؟

- بدايةً، لا بدّ من التذكير أنّ دار (آكت سود) اشترت دار (سندباد) عام 1994، وكانت هذه الأخيرة، أوّل دار نشر أطلقت حركة ترجمة الأدب العربي القديم والأدب العربي الحديث في فرنسا في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي.

كان عدد الكتب التي نشرتها دار (سندباد)سواء أكانت مترجمة أم كانت دراسات مكتوبة بالفرنسية عن العالم العربي والإسلامي، حوالي 165 كتاباً. أمّا دار (آكت سود) فكانت قد نشرت عشرة كتب مترجمة من الأدب العربي. واليوم، ومنذ شراء (آكت سود) لدار (سندباد)، تمّت إضافة حوالي 300 كتاب إلى الكاتالوغ المخصّص للعالم العربي والعالم الإسلامي، وهي تغطّي مجالات عديدة، فهناك الكتب المترجمة، وهناك الدراسات المكتوبة بالفرنسية، وأيضاً الكتب المترجمة من التركية والفارسية، أي أننا ننشر ما يوازي العشرين كتاباً كلّ عام، من بينها سبع روايات عربية معاصرة وديوان شعر معاصر، بالإضافة إلى كتاب أو كتابين اثنين من الأدب العربي القديم، شعراً ونثراً. ننشر أيضاً الدراسات السياسية والجامعية وكتاباً كل عامين عن فنّ الطبخ. كما ننشر، كل سنتين، كتابين من الأدب التركي العثماني.

بالنسبة لتقييمي لهذه التجربة، أودّ أولاً أن أشير إلى أنّ دار (آكت سود) هي الدار الفرنسية الوحيدة التي تنشر شعراً عربياً قديماً، وأنا أعتزّ بذلك، لأن التراث الشعري العربي يستحقّ أن يُترجَم ويعرّف به. ثم، بعكس ما يتصوّر الكثيرون، يُباع من دواوين الشعر القديم أكثر مما يُباع من الشعر الحديث، لأن الشعر القديم بالنسبة للفرنسيين والأوروبيين هو شعر يتناقله الناس منذ أكثر من ألف عام، وهو - إذاً- شعر عظيم. ومنذ أكثر من عشرين عاماً، نشرنا طبعات كثيرة لشعراء كلاسيكيين، وأصدرناها في سلسلة «كتب الجيب». ومن الشعراء القدامى الذين حقّقوا نجاحاً، أذكر أبا نواس الذي بيعت من كتبه حتى الآن أكثر من عشرة آلاف نسخة. ينطبق ذلك أيضاً على ديوان امرئ القيس، بترجمة المستعرب أندريه ميكيل، وكذلك على «طوق الحمامة» لابن حزم، هكذا فإنّ للشعر العربي القديم



قرّاء، لكنه لا يُباع دفعة واحدة، وفي وقت واحد. عندما نصدر «ديوان المتنبي» مثلاً، يمكن أن نبيع 500 نسخة منه في العام الأول، لكن بعد سنتين أو ثلاث سنوات تكون الطبعة قد نفدت، وبعدها ننشر طبعة ثانية وثالثة.. وهكذا.

■ وماذا عن الأدب العربي الحديث؟ هل تظن أن الكتب المترجمة التي تنشرها سنوياً، وهي لا تتجاوز الثمانية، كافية للتعريف بهذا الأدب؟

- أعتقد أن ما تُرجِم من الأدب العربي في كل دور النشر الفرنسية، منذ الحرب العالمية الثانية وحتى اليوم، يمكن أن يعطي فكرة للقارئ الفرنسي عن أبرز تياراته. نشرت ترجمات لكبار الكتّاب العرب من مختلف الأجيال ومنهم: طه حسين، ونجيب محفوظ، وجبران خليل جبران، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وصنع الله إبراهيم، ومحمّد البساطي، وجمال الغيطاني، وإبراهيم أصلان. بالنسبة للأدب الجديد، هناك الأدب اللبناني المرتبط بالحرب الأهلية وقد تُرجم كل من إلياس خوري، ونجوى بركات، وهدى بركات، ورشيد الضعيف، وجبور الدويهي، وحسن داوود، وحنان الشيخ. لقد ترجم نتاج جيل بأكمله، ويمكن للقارئ الفرنسي أن يطّلع، وأن يتعرَّف إلى هذا الأدب انطلاقاً من الكتب المتوافرة في المكتبات.

طبعاً، هناك جيل جديد الآن، وهناك كتّاب لم يترجَموا بعد، ولا يمكن، كما أقول دائماً، أن تقوم دار (آكت سود) وحدها بترجمة كل كتاب مهمّ يصدر في العالم العربي اليوم. تقدّم دور النشر العربية أكثر من مئة رواية كل عام لجائزة «بوكر» العربية العالمية للرواية منذ تأسيسها. الخيار الأول يقع على 16 رواية، وهذا ما يُعرَف باللائحة الطويلة للجائزة. لكن لا يمكنني- بوصفي ناشراً- أن أترجم جميع هذه الروايات. فكما قلت، بإمكاني أن أترجم كتاباً واحداً كل شهر، وهذا هو الحدّ الأقصى، لأننا لو قمنا كدار نشر بترجمة كتابين فإنّ أحدهما سيؤثّر سلباً على الثاني. المشكلة أن دور النشر الفرنسية الأخرى لا تقوم بنشاط كافٍ في هذا المجال حتى إن دار (غاليمار)، وهي إحدى أعرق دور النشر الفرنسية، تنشر- فقط- كتاباً واحداً مترجماً عن العربية كل سنتين، أما دار (ألبان ميشال) فتنشر كتاباً واحداً كل أربع أو خمس سنوات. الخبر المفرح يأتي اليوم من دار (لوسوي) لأنها، وبعد انقطاع، قرّرت منذ العام الماضي نشر ثلاثة أو أربعة كتب مترجمة عن العربية في العام الواحد. هذا خبر جيد جداً لأن (لوسوي)، هي دار كبرى وقد عهدت بهذه المهمّة إلى شخص ممتاز يدعى إيمانويل فارلي، وهو مترجم قام بنقل أعمال روائية عديدة إلى الفرنسية، ومنها أعمال ليوسف المحيميد، وجبور الدويهي،



وسليم بركات. هذه سابقة لدور النشر الفرنسية لأن دار (آكت سود) تشكّل استثناءً في عالم النشر بالنسبة لترجمة الأدب العربي. أما بالنسبة للدور الأخرى فليس هناك انتظام على الإطلاق في وتيرة النشر كما أشرت. قد تسمع إحدى دور النشر برواية عربية أحدثت ضجّة إعلامية، فتقوم بترجمتها ونشرها، لكن لا يتبعها على الإطلاق نشر رواية عربية أخرى إلاّ بعد خمس سنوات على الأقل، وهذه هي الحال مع العديد من دور النشر المعروفة، ومنها (ستوك) و(بلون) و(ألبان ميشال) التي غالباً ما ترفض الالتزام بالكاتب العربي بعد ترجمة أول كتاب له ونشره لأسباب عديدة، منها أنه لا يوجد في هذه الدور شخص مسؤول ومتخصّص في الأدب العربي. وأمام رفض الدار مواصلة ترجمة نتاجات الكتّاب العرب الذين تكون قد نشرت لهم، فإنّ هؤلاء الكتّاب يجدون أنفسهم مجبرين على التنقّل من دار إلى أخرى لنشر رواياتهم بالفرنسية، وهذا من شأنه أن يضعف حضورهم وزخمهم.

على الرغم من هذه الصعوبات التي أشرت إليها، هل تشعر أن الأدب العربي وجد مكانته بين آداب الشعوب الأخرى في المكتبة الفرنسية بعد عقود من الترجمة؟

- أعتقد أنّ الصورة- بشكل عام- إيجابية. لنأخذ- مثلاً- الشعر العربي الحديث فقد تُرجم بدر شاكر السياب، وسعدي يوسف، ونازك الملائكة، وأنسي الحاج، وأدونيس، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وعز الدين المناصرة، وعباس بيضون، وبسام حجار، وسركون بولص، ووديع سعادة. طبعاً هناك أسماء أخرى مهمّة، لكن (آكت سود) لا تستطيع أن تطبع- كما سبق أن ذكرت- أكثر من ديوان شعر واحد في العام، لأن توزيع الشعر يظل محدوداً، وهذا ما ينطبق أيضاً على كبار الشعراء الفرنسيين الذين لا يتخطّى بيع كتاب يحمل توقيع أحدهم الألف وخمسمئة نسخة، ما عدا «كتب الجيب»- طبعاً- وما صار يعدّ من الكلاسيكيات. وفي إطار الحديث عن الشعر، أحبّ أن أشير إلى أنّ أكثر شاعر يحقّق نجاحاً اليوم من حيث المبيعات، عندما يُصدَر له كتاب جديد في فرنسا، هو محمود درويش. أنا لا أتحدّث عن «كتب الجيب»، بل عن الكتب الجديدة. فإذا صدر كتاب جديد للشاعر الفرنسي المعروف برنار نويل، وكتاب لمحمود درويش، فإنّ هذا الأخير يتفوّق عليه من حيث المبيع.

هل سبب ذلك يرجع إلى اسم محمود درويش، وما يرمز إليه كضمير للقضية الفلسطينية لدى القارئ الفرنسي؟

- كل كتاب جديد لمحمود درويش نطبع منه خمسة آلاف نسخة، وهو بذلك يتفوّق حتى على الروايات. وعندما تنفد الطبعة الأولى نقبل على طبعة جديدة. وأنا هنا لا أبالغ. يمكن القول إن محمود درويش حاضرٌ في المشهد الثقافي الفرنسي، وكذلك في دول أخرى كإيطاليا. هناك عوامل عديدة تفسّر هذا النجاح منها- أولاً، بالطبع- ارتباطه الوثيق بالقضية الفلسطينية. لكن هناك عوامل أخرى، فمحمود درويش شاعرٌ كبيرٌ وهو عرف كيف يتطوّر شعرياً لأنه كان يملك حسّاً نقدياً تجاه كل أعماله السابقة، ويقوم- باستمرار- بمراجعة ما يكتب. هناك أيضاً شخصية محمود درويش فهو شخصٌ ساحرٌ وحاضرٌ بقوّة، عاش في فرنسا سنوات طويلة، ونسج علاقات داخل المجتمع الفرنسي، وصار معروفاً، كما أنّ شهرته صارت تتجاوز شهرة الكتّاب الآخرين بكثير.

بالعودة إلى موضوع الترجمة والسؤال السابق. هل تشعر اليوم، وبعد عقود من العمل على نقل الأدب العربي، أن هذا الأدب وجد مكانته بين آداب الشعوب الأخرى في المكتبة الفرنسية؟

- من المؤكّد أن عدداً من الكتّاب العرب صارت لهم مكانتهم، من الأمثلة على ذلك رواية «عمارة يعقوبيان» للكاتب المصري علاء الأسواني، التي بيع منها أكثر من 300 ألف نسخة بين الطبعة العادية وطبعة الجيب. وكتبه التي صدرت بعد هذه الرواية أفادت من نجاحها الكبير، وحقّقت- أيضاً- نجاحاً شعبياً، ومنها كتابه الأخير «نادي السيارات». عندما يأتي الأسواني إلى باريس، تحتفي به وسائل الإعلام، وهذا دليل على حضوره في المشهد الثقافي الفرنسي. باختصار، أعتبر أنّ كل كاتب عربي باع ما بين خمسة وعشرة آلاف نسخة، صار له حضوره في المكتبة الفرنسية.

مَنْ هُمْ؟

- بالنسبة للذين نُشِرت كتبهم لدى

(آكت سود) هناك العديون، أذكر منهم: حنان الشيخ، وإلياس خوري، وهدى بركات.

هل يساهم حضور هؤلاء الكُتّاب- برأيك- في فرنسا في تغيير الصورة النمطية للعرب في هذا البلد؟

- لا أعتقد، وأنا متشائم اليوم في ما يتعلّق بصورة العرب والمسلمين في الغرب عموماً. الأدب لن يتمكّن من تغيير هذه الصورة النمطية لأن قرّاء الأدب العربي المترجَم هم نخبة فرنسية منفتحة على جميع الثقافات، يقرؤون الأدب العربي كما يقرؤون الأدب الياباني والأدب الأميركي- اللاتيني، فالأدب العربي بالنسبة لهم هو جزء من الأدب العالمي. أما المتحدّرون من أصول عربية في فرنسا فهم لا يمثّلون إلا فئة قليلة جداً من القرّاء، لأن القراءة ليست من عاداتهم. وأمام ما يحصل اليوم من عنف وقتل باسم الإسلام وما تعرضه وسائل الإعلام، لا أعتقد بأن المواطن الفرنسي العادي سيصحّح الصورة التي تصله اليوم عن العرب والمسلمين عند قراءته للروايات العربية المترجَمة أو لقصيدة لبسام حجار مثلاً. هناك مشكلة أخرى وهي أن المسلمين المقيمين في الغرب أنفسهم لا يقومون بجهود فعّالة لتغيير صورتهم السلبية. هناك أعداد كبيرة من العرب والمسلمين حقّقوا نجاحات أكيدة في المجالات الأكاديمية والثقافية والرياضية، وكذلك في مجال الفن السابع، لكنهم ابتعدوا عن الضواحي حيث يوجد المُهَمّشون أو المتّهمون اليوم بالتطرُّف الديني والأعمال غير القانونية كالتجارة بالمخدّرات، وصورة هؤلاء هي المهيمنة- للأسف- في وسائل الإعلام الفرنسية.

لنعُدْ إلى عملك في دار (آكت سود)، لا شك أنّ عدداً كبيراً من المخطوطات يصلك سنوياً من الكتّاب العرب، كيف تتعامل مع هذا الموضوع؟

- أولاً، هناك الكتّاب الذين سبق أن تعاملت معهم، وهناك اتّفاق ضمني بيني وبينهم على أن أستمرّ في نشر نتاجهم، حتى لو لم تحقّق كتبهم المبيعات المنتظرة. هذه خصوصية تتميّز بها دار (آكت سود) بينما دور النشر الأخرى، وكما قلت لكِ، تتوقّف عن نشر كتاب ثانٍ للكاتب في حال فشل الكتاب الأول تجارياً. هذه السياسة تؤدّي إلى إلغاء الكاتب ونسيانه في فرنسا، بينما سياسة (آكت سود) تؤمّن استمراريته. وعندما ينجح الكتاب الثاني أو الكتاب الثالث المترجَم، يلتفت القارئ من جديد إلى الكتاب الأول. أمّا بالنسبة إلى الكتّاب الذين أنشر لهم للمرة الأولى فلا تصلني مخطوطاتهم بل كتبهم، لأني لا أنشر كتاباً انطلاقاً من مخطوط، بل أختار من الكتب ما يصلني من دور النشر أو من الكتّاب أنفسهم، أو بعد أن أكون قد قرأت عنهم في الصحافة. أقوم بقراءة الكتب، وبالطبع أنا مضطرّ إلى اتّخاذ قرارات قاسية، ولا تسرّني دائماً، آملاً أن يجد الذين لا تنشر لهم (آكت سود) دورَ نشر أخرى تتبنّى أعمالهم. طبعاً هناك عَتَب دائم عليّ من قبل بعضهم، لكن جوابي هو أنّ هناك دور نشر أخرى يمكن التوجُّه إليها.

أنت ملتزم بقضايا العالم العربي، ومنها- بالأخصّ- القضية الفلسطينية، وبالإضافة إلى ذلك أنت معارض سوري قديم، ومعروف عنك كتاباتك في هذا المجال، ومشاركتك الدائمة في الندوات حول ما يحدث في سورية منذ اندلاع الثورة. إلى أيّ مدى يؤثّر هذا الالتزام على عملك- بوصفك ناشراً-، ويوجّه اختياراتك؟

- لا أستطيع أن أنفي ذلك، ومن الأكيد أنّ التزامي بالقضية الفلسطينية دفعني إلى نشر العديد من الكتب حولها، والحمد لله حقّقت النجاح، وبيعت آلاف النسخ، ومنها كتب عن القدس وحقّ العودة. وحتى أتمكّن من أن أطبع، بانتظام، كتباً عن فلسطين، عقدت اتّفاقاً بين (آكت سود) و(مؤسسة الدراسات الفلسطينية) من أجل إصدار كتاب أو كتابين مشتركين سنوياً مع تقاسم التكاليف. وفي هذا الإطار أنا أعتزّ بأنني طبعت كتب المؤرّخ الفلسطيني رشيد الخالدي، ومنها ما يتناول النكبة وحرب عام 1948 . هناك أيضاً بعض كتب إدوارد سعيد التي لم تكن منشورة من قبل.

بالنسبة للموضوع السوري والربيع العربي، لقد صدرت عن دور النشر الفرنسية العديد من الكتب، لكنها كانت هزيلة وضعيفة، وهنا برزت (آكت سود) من خلال عدد من الإصدارات الهامة، ومنها كتاب الباحث جيلبير أشقر «الشعب يريد» الذي أعتزّ أيضاً بإصداره لأنه دقيق، وينطلق من الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للشعوب العربية. وأنا شخصياً كنت متحمّساً لهذا الموضوع. ينطبق ذلك أيضاً على موضوع الثورة السورية، وفي هذا الإطار، صدرت كتب زياد ماجد، وهالة قضماني، وروزا ياسين حسن.

تعكس مؤلّفاتك تنوُّعاً في اهتماماتك من السياسة إلى الأدب والتاريخ إلى فن الطبخ، في أيّ من هذه الحقول تجسد نفسك أكثر؟

- أنا أديب فاشل، لكن هواي الأساسي هو الأدب والشّعر. من جهة ثانية، أنا لستُ رجلاً سياسياً، ولا أريد أن أكون كذلك، لكني ملتزم سياسياً، ومنذ طفولتي، بالخطّ السياسي نفسه، ولم أتغيّر. طبعاً قمنا بأخطاء عديدة، وتبدّلت الظروف، لكن في المنحى الأساسي لم أتبدّل. والهاجس الأساسي بالنسبة لي يبقى موضوع الحريّة والمساواة. لكن، يبقى تعلّقي الجوهري- كما قلت- بالأدب والشعر. أنا لا أكتب الشعر، لكني أحبّ الشعر وأقرؤه يومياً، قديمه وحديثه، بانتظام، وأعتقد أني أعرفه جيّداً.

زوجتي لن تتركني أموت

ميخائيل زوشنكو

ترجمة: أشرف عبد الحميد

كان إيفان يعيش في حي شعبي في بلدة (بيتروجراد)، وسط مجموعة من زملائه الفقراء. اجتهد إيفان في عمل أي شيء يدرّ عليه القليل من المال. فهو ناسخ لوحات، وكاتب لأرقام المنازل، وأيّة لافتات لتوضيح معالم الطريق.

وبالمناسبة كان يمكنه أن يربح الكثير باجتهاده، فهو ذو موهبة كبيرة، ولكن، عانده سوء حظه، فكان يمرض كثيراً.

ويالعجب حياته، شديدة البؤس والفقر، ولم يستطع تغييرها للأفضل! وزاد الطين بلّة إعالته لزوجته «موتيا»، كثيرة الشكوى والتذمُّر.

تزوَّجها، وهي لا تمتلك أية مهارات تعينه على معيشتهما، ولكنها- للأسف- لا تعرف معنى (رفيقة الحياة)؛ فهي لا تعمل أي شيء، فيما عدا إعدادها طعام الغداء، وأحياناً تغلي الماء لإعداد الشاي. ولاتساعد زوجها البائس، الذي لا تسمح حالته الصحية بربح المزيد من المال.

وبدلاً من إشفاقها على زوجها، فنّان اللوحات، وحامل القلب الرقيق، كالت له كل يوم السباب واللوم، بصرخات عالية على هذه الحياة البائسة.

طالبته بإلحاح، أن يجني لها المزيد من المال، فهي تريد الذهاب إلى السينما، وتناول مختلف الأطعمة. حاول الربح الأكثر تلبيةً لرغباتها، ولكن، لم تَجُد عليه الحياة بأكثر مما يربح.

وياللبؤس! لقد استمرّت زوجته في نعته بأسوأ الأوصاف. وحالته المرضيّة جعلته واقعاً تحت فكّيها.

وحقيقة، فهي معه منذ ثمانية عشر عاماً، وكانت تحدث المشاحنات بينهما، ولكن لم تصل إلى حدّ الفضائح الكبيرة، أو محاولة أحدهما قتل الآخر.

ولم يحدث هذا، لأن الزوجة تعلم أن زوجها يهتمّ بها. وكذلك لأنها تعلم أن الزوج إذا رحل، أو طلّقها لا تعرف أحداً يعتني بها. وفي الوقت نفسه تعلم أن عبدها الأمين لن يفعل أي شيء، وسيبقى المعذّب أبداً في خدمتها، تستطيع إرغامه على العمل من أجلها على مدار اليوم.

وأما هي فولدت قبل الثورة بزمن بعيد، فاهمة واجباتها الزوجية، إنها تحيا بلا أية أعباء، فالزوج كادح من أجل لقمة العيش، أما هي فحياتها ما بين تناول البرتقال (الفاكهة الأغلى في روسيا)، والذهاب إلى المسرح.

ودائماً تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن، إذ حدث ما لم يتوقَّعه أحد، فقد مرض زوجها إيفان. وسبق مرضه ضعف جسده الشديد. ولم يكن مرضه في عدم قدرته على الحركة، ولكن نفسه أصابتها العلة، حتى إنه اشتاق إلى حياة أخرى بعد الموت.

وكان يرى في أحلامه القوارب والزهور والقصور، وغيرها



الأعمال الفنية: مصطفى علي -سورية

مـن المشـاهد الجميلة. كمـا تغيَّرت حالته إلى حالـم يخيّم عليه الهدوء، مسـتنكراً الصخـب والضوضاء لدى الجيـران. وأراد أن يبقـى الجميع هادئين. وفجأة، بـدأت تظهر على وجهه علامات قرب انتهاء الأجل. فبدأ يرفض مختلف الأطعمة، حتى إنه رفض وجبـة الأسـماك، وهـي التي كانـت مفضَّلة لديـه. وهاهو يرقد مريضاً، يوم الثلاثاء والأربعاء، وتجالسـه زوجته موتيا، التي فاجأتـه بسـؤالها الغريـب: آه! قل لي، لماذا ترقـد؟! محتمل أنك تتمارض عمداً. ومحتمل أنك لا تريد العمل، ولا تريد الربح.
استمرَّت في لومه، بينما لاذ هو بالصمت، مفكّراً في نفسه: دعها فـي ثرثرتها كما تشـاء. فكل ثرثرتها عندي متسـاوية، وأشـعر أنني سأموت قريباً.
وحقيقـة، فحرارته مرتفعة طـوال النهار، يبقى راقـداً، ضعيفاً مثل طفل مسـكين، أمـا ليلاً فإنه ملاق العذاب على فراشـه. أما المحيطون به، فقد تخطّفتهم الأفكار السيئة.
قـال لهم: أتشـوَّق قبل موتي، إلى جولة فـي أحضان الطبيعة، وخاصة أنني لم أر شيئاً جميلاً خلال حياتي.
ظلت حالته كما هي، متخيّلاً أنه سيموت بعد يومين.
اقتربت زوجته موتيا من فراشـه، متسـائلة بصوت خبيث: آه، هل ستموت؟
قـال زوجها: نعم، عذراً، سـأموت، وأغيّر لـك مجرى حياتك. وللأسف، سأنجو من سجنك.
قالت: حسـناً، سـنرى، لا أصدقـك أيها اللئيم. سأسـتدعي لك الطبيـب. فَلْيَـرَك الطبيـب أيهـا الأحمـق، وعندها سـنعرف هل تُحتَضَـر، أم تتمـارض فقط؟ وحتـى هذه اللحظـة، أنت لا تزال تحت قبضتي. ومن الأفضل، وأنت معي، ألا تحلم بذلك.
اسـتدعت لـه طبيباً محلّيّاً من مشـفى قريب، حيـث فحصه قائلاً لزوجته: عنده تيفوئيد، أو التهاب في الرئتين. وستسوء حالته أكثر هنا. ومن المحتمل أن يموت فوراً.
رحـل الطبيـب بعـد أن نطق بهـذا التشـخيص. وعندهـا اقتربت الزوجـة من زوجهـا قائلة: هل يعني هذا أنك سـتموت حقاً؟ لن أتركك تموت. ترقد وتفكّر- أيها اللئيم- أن كل ما تريده سيتحقَّق. صدِّقني- أيها اللئيم- لن أدعك تموت.
قـال زوجهـا إيفـان: كلماتك غريبـة للغايـة. الطبيـب أعطاني تصريحاً بالموت. ولن تسـتطيعي تأخير الموت. والآن اتركيني وشأني.
قالت زوجته: لا أعترف بالطبّ وأهله. ولن أتركك تموت. هآ.... أنت أيها اللئيم الغني قررت الموت؟ ومن أين لك المال أيها اللئيم حتـى تموت؟ وهل معـك تكاليف تجهيـز الميت والجنـازة؟ إنها تكلِّف مالاً كثيراً، أليس كذلك؟
جاءت الجارة الطيبة أنيسـيا، وكانت قد سـمعت في طريقها هذا الحديـث، فقالت عارضـة مسـاعدتها: أنا سـأجهِّزك بعد وفاتك ياإيفـان. لا تقلـق، فلـن أكلِّفكم أي أموال. هذا عمـل خير. أرجو الثواب عليه من الله.
قالـت الزوجـة: حسـناً، سـتقوم الجـارة بتجهيزك، ومـاذا عن التابـوت، والعربة التي تنقل الميت، وأجر الكاهن؟ هل سـأبيع كل ما تحتويه خزانة ملابسك من أجل هذه التكاليف؟ سحقاً على كل شـيء. لـن أتركك تموت. لِتجْنِ لي بعـض المال، وبعد ذلك فلتمت، ولو مرتين.

قال زوجها إيفان: وكيف هذا ياموتيا؟ يالها من كلمات غريبة!
قالـت موتيا: هكذا قلت. لن أتركك، وسـترى. اعمل أولاً. وادَّخر لي ما ستربحه خلال شهرين، ثم مت حينها كما تشاء.
قال زوجها إيفان: ومن يمكنه إعطائي المال؟
قالـت موتيـا: خـذ ممـن تريد. هـذا لا يعنينـي. فقط اعلـم، أيها الأحمق، أنني لن أتركك تموت.
رقد إيفان حتى المساء، يعاني سكرات الموت، أنفاسه متقطِّعة. ومـع ذلـك ارتدى ملابسـه في المسـاء، وخـرج -متأوِّهـاً- إلى الطريق. وفي طريقه قابل موظّف البلدية «إيجنات».
قال إيجنات: حمداً لله على سلامتك.
قـال إيفـان: تخيل يا إيجنات، زوجتـي لا تتركني أموت. تطلب مني أن أجني لها دخل شهرين. من أين أستطيع كسب المال؟
قـال إيجنـات: أسـتطيع إعطائـك عشـرين قرشـاً، أمـا الباقي فتستطيع طلبه من غيري.
رفض إيفان العشـرين قرشاً، شاكراً الرجل، ومكملاً طريقه، ثم جلس مسـتريحاً على أحد الصخور، مسـتريحاً بسـكون وهدوء تامَّيْن. مفكِّراً في أمره: من سيعطيه العملات النقدية في جلسته هذه؟ متأمِّلاً نفسـه: رجل مريض، ضعيف الجسـم للغاية. تنهد إيفان مفكّراً: أستمرّ في جلستي هذه، ويمكنني أن أخلع قبّعتي، لعل الرحماء يلقون لي بعض العملات.
ومع مرور الوقت، أعطاه بعض الناس قليلاً من العملات.
عـاد إيفان إلـى بيته ليلاً، مغطّـى بقطع من الثلـج، راقداً على الفور في فراشه، وفي يده ما جاد به الزمان من العملات.
أرادت زوجتـه موتيـا عـدّ هذه العمـلات، ولكنه لـم يعطها لها، وظلّ قابضاً عليها بكلتا يديه: لا تلمسيها، مازالت عملات قليلة.
وفي اليوم التالي، نهض إيفان مرة ثانية. خارجاً إلى الطريق، متأوِّهـاً للمرة الثانية، ثم عاد إلى بيته ليلاً، حاملاً ما رُزِق من العملات. أحصى ما حصل عليه، ثم نام.
وفـي اليوم الثالث كَرَّر مـا فعله في اليومين السـابقين. تكرَّرت أيـام تسـوُّله، حتى أصبـح معافىً تمـام العافيـة، وذهبت عن وجهـه علامـات البـؤس والمرض، فامتنـع المارّة عـن إعطائه النقود، فامتنع بدوره عن التسوُّل.
عاد إيفان إلى حرفته مرة ثانية. وهكذا لم يمت، ولم تسـمح له زوجته موتيا بالموت.
قال الطبيب المحلّي مبتسـماً، وهـي يروي لنا هذه القصة: وهذا مـا فعلته الزوجـة بزوجها. مسـتطرداً: عاش إيفـان، والطب لا يعلم تفسيراً لمثل هذه الحالات، ولا تعلمها الزوجة أيضاً.
والتفسـير العلمي المحتمل، هـو أن إيفان، عندما خرج من بيته مهمومـاً، محطّم النفس، حدث له ما لم يكن ينتظره، إذ اسـتردَّ عافيته خـارج هذا البيت، على العكس من المتوقَّع حدوثه، عند خروج مريض في جوٍ بارد.
وفي خلال أيام، تحسَّـنت حالتـه المعنوية بدرجة كبيرة، حتى إنه أنهى كتابة لوحة كبيرة لمحلّ بيع لحوم.
وأما الزوجة الجشعة، عاشقة المال، فكان لجشعها أكبر الفضل في الإبقاء على حياة زوجها الغالية.
وبالطبـع، نـادراً مـا يحدث هـذا في الحيـاة. وغالبـاً ما يحدث العكس، ويتسبَّب الطمع في أن يفقد الإنسان كل ما يملكه.

هكذا كانت تنظر إليّ

لاو شيه

ترجمة: مي عاشور

الأعمال الفنية: Itzchak Tarkay -يوغوسلافيا

يتطلَّع الإنسان ليحيا غداً؛ لأن لحظات جميلة مشرقة محفورة في ذاكرته. لكن، إذا كانت الأيام الماضية التي عاشها قاتمة قبيحة كالجحيم، فلماذا يتطلّع إلى الغد إذاً؟ نعم، ربما تكون في ذاكرة الإنسان ذكريات أليمة أيضاً، ولكنه يأمل في أن يتمكّن من أن ينثر على مخاوفه وآلامه الماضية طبقةً رقيقةً من السكّر، وحينها يكون للألم طعم لذيذ مستساغ، تماماً كمشاهدة مسرحية تراجيدية.

بِغَضّ النظر عن أي شيء، فإن الماضي لا يمكن تغيّره أو إحياؤه مرة أخرى؛ لذلك يكون صادقاً وحقيقياً، ومن ثَمّ يمكن الاعتماد عليه. أما الغد فهو مبهم ومليء بالمعارك والتحديات المدعَّمة بوقائع الأمس. والحلم الجديد ما هو إلا إعادة تجديد لأشياء قديمة مرّ عليها زمن طويل.

نعم، مازلت أذكر عينيها. قد فارقت الحياة منذ سنوات طوال، ولكن عينيها ما زالتا تعيشان في قلبي. هاتان العينان اللتان كنت أرى فيهما الحبّ. عندما تأخذني دوامة الدنيا وأنشغل، أنسى أشياء كثيرة، بما فيها هي؛ كانت تظهر لي عيناها اللامعتان فجأة من حيث لا أدري، فقد كانتا تظهران لي من وسط السحاب، من الماء، من وسط الزهور، أو حتى من وسط خيوط النور، كانتا تلمعان برّقة، تمامًا كأجنحة طائر السنونو، عندما ترفرف بخفّة، فتجعلاني أشعر ببهجة ورونق للربيع لا حدود لهما. أعود في التوّ إلى أحلامي، فهذه الأشياء الصغيرة، موحشة وعذبة في الوقت نفسه، كزهرة تساقطت وحيدة تحت ضوء القمر في الربيع. هاتان العينان كانتا تثيران وهج الحبّ، وكأنهما وميض رقيق صافٍ، كَنَدًى بلّوري نابعٍ من القلب. ولكنه قادر على أن يضيء الأنهار المتدفّقة والجِبال البعيدة، وينير زهور الربيع وأوراق الخريف، ويعكس ضوءه الذهبي على أمواج البحر، كما أنه أيضاً موجود في أعماق قلبي، ويثير دموعي.

كان لعينيها نظرتان: الأولى كانت قصيرة وسريعة، لكنّ فيها - في الوقت نفسه - تحديقاً. كأنها تنظر إلى روحي، وتخبرها عن كل شيء في صمت. كانت نظرة رائعة، أعرف أنها كانت تحيد بنظرها عني بسرعة، لكن، يظلّ قلبها ينظر إليّ، لست متأكّداً إلى متى. فأنا أسمّي هذه النظرة تحديقاً بغضّ النظر عن سرعتها وقصرها. فهذه النظرة تحمل كلّ معاني الحبّ من قول وفعل، حتى تقف كلمات الشعر كلّها عاجزة أمامها. أما النظرة الثانية، فكانت عيناها تتحرّكان فيها بشكل أفقي، وتصحبهما ابتسامة نقية ساحرة، تخرج من أعماق قلبها، ولكن بسبب تأثير ما يلمسه قلبها من حبّ، كانت تبتسم بدلالٍ، ولكن من دون ابتذال، كانت سعادتها صادقة، غير مُتَصنِّعة، وكانت تبوح بمدى الدفء الكامن فيها.

لم أتكلّم معها أبداً، ولم تتلامس أيادينا. حتى لو تقابلنا صدفة، لا يُحيّي أحدنا الآخر برأسه. ولكنها كانت تعرف كل شيء عني، وكنت أنا كذلك. لم يكن هناك داعٍ لينظر كلّ منا إلى ملابس الآخر، أو نتبادل الحديث في ما يخصّ خبراتنا الحياتية، ولكن كانت أعيننا ترى حبّة اللؤلؤ المختبئة في قلب كل منا. فهنا كان كلّ شيء لنا، وهذه الاشياء الصغيرة كانت تلائمنا، حتى من دون أن نلاحظها.

كانت تحني رأسها وتمرّ مسرعةً عندما كانت تنظر إلي، فتترك خلفها ابتسامة خفيفة ساحرة، تماماً كالشمس عندما تترك خيوط نور ذهبية حتى بعد غروبها.
كان يتوارى كّل منا عن الآخر، وفي الوقت نفسه كنّا نتطلع ليحتضن كلّ منا الآخر. كنا نتنهّد بخفّة، وإذا تقابلنا فجأة، يُسَمّر كلّ منا نظره في الآخر، فننتشي، وكأن جسدينا أصبحا أخفّ، فنمشي بخطوات سريعة، قوية ومفعمة بالحيوية، وكأننا سنجري في الفضاء.
كنا نرغب في أن نبوح ولو بكلمة واحدة، ولكننا كنّا نخاف من أن نتجاذب أطراف الحديث، فماذا نقول؟ فهل يمكن أن يصف الكلام ما يجول في قلبَيْنا؟. فلنكتمه إلى الأبد؛ إذ كان تبادل النظرات والابتسامات هو الخلود والكمال بالنسبة إلينا، ويكون كل شيء آخر دونها بسيطاً تافهاً، لا يستحقّ الذكر.
قد افترقنا منذ سنوات طوال، ولكن قلبي مازال يراها رقيقة، مرهفة الحس، لا تشيخ أبداً، دائماً تبتسم لي. أراها باستمرار في مناماتي، فإن الأحلام الجميلة تكون هي الأصدق، الأنقى والأروع. كم من الصعوبات والفشل في الحياة تصيبني بالاحباط، وتجعلي استخفّ بها واحتقرها. ولكن ابتسامتها ونظرة عينيها، كانتا تظهران أمامي فجأة،لكأنها تطير آتية من مكان ما، في التوّ أتذكّر أن هناك شخصاً ينعكس على وجهه جمال زهرة البرقوق، ولونها الزهري الرائع، فيبدو ساحراً خلاباً. فأنسى الألم ولا أصاب بالإحباط مجدّداً، بل يتجدّد شبابي. وبلا شك أنا- أيضاً- أظهر لها شاباً وسيماً في أحلامها البيضاء النقية.
إن أجنحة طائر السنونو، كانت تضيف إلى الربيع بهجة. كذلك فإن شبابي في عينها، يشبه بذرة غُرست في الأرض، فأخذت تنبت براعم خضراء بشكل مستمر، فعلى الرغم من أنه لم يمضِ وقت طويل على تفتُّح زهرة الحبّ في قلبينا، إلا أننا كنّا نستمتع به، نقدّره، ونخلص له، وكأن الزمن قد تجمّد عند هذه اللحظة، فنظلّ إلى الأبد ممتلئين بروح الشباب وحيويّته، تماماً كزهرتين قد تفتَّحتا في الربيع.
لا داعي لقول شيء! لا داعي لقول شيء!، فإن معاناتي أيضاً كانت عذبة وجميلة؛ لأنها هكذا كانت تنظر إليّ.



في البيت

شهرنوش پارسي پور

ترجمة: سمية آقاجاني - ويدالله ملايري

حَمَّرَت المرأة البادنجانة الأخيرة، وأمسكت بها برأس الشوكة لتنصبّ قطرات الزيت في المقلاة. أطفأت الفرن وقالت في نفسها لو أنها تنام الليلة مبكرة سوف تستطيع أن تأخذ دورها قبل الكثيرين في الطابور في الساعة السادسة صباحاً. وهكذا ستكون في الساعة العاشرة أو الحادية عشرة في البيت، فتستطيع إذابة دهون اللحوم، وسكبَها في المصفاة لتستخدمها لتحمير البادنجان في الأسابيع القادمة.

وضعت البادنجانة في الصحن. غسلت الأواني الوسخة، وسكبت الماء في سائل الجلي كي لا ينفد بسرعة. لو كان بإمكانها أن تكنس غرفة الجلوس، وتنفض غبار البيت كله، لأنجزت الأعمال كلّها، فتمكنّت من إسناد رجليها إلى الجدار مدة نصف ساعة تقريباً، كي تتخلّصا من التعب. كان يأتيها من الشارع دويّ صفارة الإنذار لسيارة إسعاف، لكنها لم تبالِ. ووزّعت البادنجان بين أكياس نايلون، ثم وضعتها في الثلاجة، ثمّ ذهبت إلى النافذة لتوقف مروحة المطبخ. كان في البيت المقابل رجل قد أحكم قبضته على عنق سيدة البيت، ويضغطه بشدّة، وهي تتشبّث بزجاج النافذة بأظافرها للتخلّص منه. فكّرت المرأة أنّ أظافرها بدأت تتكسّر. أوقفت مروحة المطبخ، وأرخت الستار، وألقت مرة أخرى نظرة على المشهد من خلال الستار. كان يبدو أن الرجل قد كفّ عن خنق المرأة، وبدأ يضربها الآن إشفاقاً عليها. كانت يدا الرجل تصفعان وجه المرأة ورأسها دون توقّف، وهي لا تتأوّه، ولا تصدر صوتًا. كانت تحاول أن تفتح النافذة لترمي الورق الممزّق في كفّها. انحنى الرجل خلفها ونظر من النافذة إلى أجزاء الورق المبعثرة. ملامح الخوف الممزوج بالأسف بادية على وجهه. يسند رأسه الآن إلى عتبة النافذة، ويأخذ يديه أمام عينيه. كأنّه يبكي. دوّى جرس باب الجيران في المطبخ.



أرخت المرأة الستار. ثمّ أمسكت المكنسة ودخلت الغرفة. الورق الممزّق شغل بالها. تسمع ضجة خافتة تأتي من بيت الجيران. توجّهت المرأة إلى نافذة المطبخ ثانية، فنظرت عبر الستار. لم يكن خلف النافذة أحد. في ذلك البيت من يُسمع ضجيجهم. رجعت المرأة، وأعادت كنس الغرفة بسرعة. ثمّ نفضت الغبار عن البيت. دخلت المطبخ مرة أخرى. سخّنت شيئاً من الطعام المتبقّي من الغداء وأكلته. غسلت الأواني، ودخلت الشرفة أمام غرفة النوم. كانت تسمع وقع أقدام في فناء البيت. رأت الجارة، وقد ارتدت الشادر تتّجه نحو الباب، ويصطحبها رجلها، وآخرون. كلهم صامتون. دخلت المرأة الغرفة لترتدي شادرها لتذهب إلى الشرفة ثانية، فتنظر إلى الخارج، لكنها سمعت الباب يُغلَق. ذهبت إلى الشرفة. كان في الزقاق مجنون الحارة يغني أغنية غرامية. سمعت، ثانية من الشارع، دويّ صفارة الإنذار من سيارة الإسعاف. كان الدويّ أعلى هذه المرة. عادت إلى الغرفة، ثمّ دخلت غرفة الجلوس، وفتحت نافذة الفناء الخلفي للبيت. كان الورق الممزّق منتشراً في الفناء. جمعت الأوراق ورمتها على طاولة المطبخ. نظرت إليها. فتحت طيّ إحدى الأوراق بحذر. نجحت في قراءة حرفي «ث، ق». دقّت، بعض الوقت، برؤوس أصابعها على الطاولة، ثم جمعت الأوراق ورمتها في سطل القمامة. دخلت الحمّام ونظّفت أسنانها، ثم دخلت غرفة النوم ولبست ثياب النوم لتنام، لكنّها استيقظت بسرعة. كانت الواحدة والنصف صباحاً. ذهبت إلى المطبخ وبحثت عن الأوراق بين القمامة. جمعتها ثم وضعتها في منفضة السجائر وأحرقتها. اضطرّت إلى أن تملأ المنفضة بالأوراق ثلاث مرات لتحرقها كلها. في المرة الثالثة انفجرت المنفضة، فارتعدت لصوت الانفجار. وارتفع صوت صفارة الإنذار من سيارة الإسعاف مرة أخرى. رمت المرأة الأوراق المحروقة ومنفضة السجائر المكسورة في سطل القمامة. انتظرت قليلاً كي لا تشتعل القمامة. دخلت الحمّام، غسلت يديها وعادت إلى الفراش كي تستيقظ في الساعة الخامسة والنصف صباحاً.



مرزوق بشير بن مرزوق

الصحافة الثقافية والثقافة

تزامن انطلاق الصفحات الثقافية مع البدايات الأولى للصحافة العربية، حيث خصصت الصحف أبواباً ثابتة ضمن جسد الصحيفة للنشر الثقافي، والأدبي، ومجمل الأعمال الإبداعية، مما مَهّدَ إلى إصدار المجلات الثقافية المتخصصة فيما بعد.

كانت الصفحات الثقافية، ومازالت، منفذاً مهماً للإبداع الثقافي بأنواعه المختلفة، ومنبراً تنطلق من مناراته التجارب الأولى للمبدع، وبطاقة التعريف الأولى التي تقدمه إلى المتلقي، ومن خلال هذه الصفحات يتدرَّج المبدع في مراحل النضج الفكري، لذلك أخرجت لنا هذه الصفحات العديد من الكتّاب العرب الذين انطلقوا من مساحة ضيقة مقامة على صفحة ثقافية منزوية في أحد أركان الصحيفة، إلى عالم الأدب والفكر الواسع، وانتشرت أعمالهم الإبداعية في كل مكان.

وتعود أسباب نجاحات الصفحات الثقافية في الصحف اليومية، وإثرائها المجتمع بالإبداع والمبدعين إلى القائمين والمشرفين على تلك الصفحات المؤهلين بالمعايير الثقافية والحرفة الصحافية في ذات الوقت، وكان من بينهم كتّاب ومبدعون أصحاب شهرة وصيت، يتبنون الكتابات الواعدة، ويقيّمونها، ويوجهون المبتدئين من الكتّاب، وينشرون الكتابات الواعدة لموهوبين واعدين، لا يجاملون، ولا يشجعون إلا من خلال تطبيق معايير الإبداع الحقيقية، وكانت موافقتهم على نشر عمل إبداعي هي شهادة اعتراف وتخرُّج للكاتب الواعد الذي وجدوا فيه الاستحقاق الحقيقي لنشر عمله.

كان مَنْ يتولى تحرير الصفحات الثقافية ضالعاً في ممارسة الأعمال الأدبية والفكرية، من شعر، وكتابة القصة، والرواية، والنقد بكافة أنواعه، وكان من بينهم أسماء كبيرة مثل العقاد، وطه حسين، ونجيب محفوظ، ومحمد مندور، وغيرهم من المبدعين العرب في كافة الأقطار العربية.

كان هؤلاء المشرفون يجمعون بين معرفتهم خصائص وحرفة العمل الصحافي وقواعد وشروط الأعمال الإبداعية، لذلك تتحول مهامهم من مجرد موظف في الصحيفة إلى محكم، وناقد للأعمال الإبداعية والثقافية، وقادر على انتقاء الأعمال الواعدة، والكتاب الموهوبين ليقدمهم إلى المتلقي.

لقد أدت الزيادة في عدد إصدارات الصحف اليومية في السنوات الأخيرة إلى زيادة موازية في عدد الصفحات المخصصة للشأن الثقافي الأدبي، وكذلك بروز ظاهرة الملاحق الأدبية، مما أدى في أحيان كثيرة إلى وجود محررين أقرب إلى الموظفين يشرفون على تلك الصفحات والملاحق وأنتجت أعمالاً لا صلة لها بالإبداع وبالأدب، وأبرزت كتّاباً لا علاقة لهم بمجالات الأدب والثقافة، حيث انطلق الكثيرون منهم بنشر أعمال أدبية يرصونها على رفوف المكتبات العامة، ومعارض الكتب انطلاقاً من التصريح والرخصة الشرعية اللذين منحهما لهم ذاك المشرف أو مُحرِّر الصفحات الأدبية في الجريدة، عندما أجاز أعمالهم وأطلق أسماءهم بـ(البنط) العريض وقَدّمَهم إلى المجتمع على أنهم كتّاب موهوبون.

السؤال هو كيف سيواجه المجتمع الكمّ الهائل من الإنتاج الفكري والثقافي الذي تخرج به وسائل التواصل الاجتماعي يومياً، وهو إنتاج عشوائي غير محكم وغير مُسيطَر عليه، في الوقت الذي فقدنا فيه السيطرة على تحكيم وتقييم وانتقاء الأعمال الأدبية الواعدة في الصحافة المسيطر عليها والقادرين على التحكم بمنافذها ومخارجها.

حاجز طيّـار

خطيب بدلة

بينما كانت «ثراء» تنظِّفُ الغرفةَ الصغيرة في بيت جدّتها، وترتبُ أثاثَها المتواضع، لأجل أن تستقبل فيها «محمود»، راحتْ تفكّرُ أنها تَسَرَّعَتْ بإعطائه الموعدَ هنا، فلو أنها طلبت منه أن يلاقيها في بيت أهلها بحي «بَرْزِيّة»، لوجدتْ هناك وقتاً كافياً لتغيير تسريحة شعرها، وارتداء الثوب البنفسجي الذي اشترته قبل أيام من محلٍ في شارع «الحمرا» يعرض ملابس نسائية بأسعار مُخَفَّضة، ووضعت العقد البنفسجي «الفالصو» حول عنقها، وطلت أظافرها بالـ «مانيكير»، ولكانت لبست كندرتها ذات الكعب العالي، فهي أحسن من هذه التي توحي لرائيها بأنها قصيرة القامة.

ولكن لا. إذا زارها في بيت العائلة فلا شك أن والدتها ستفتح لها تحقيقاً حول: مَنْ يكون «محمود»؟ ومنذ متى تعرفينه؟ ومتى كنت تستقبلين الشبّان الغرباء في البيت؟ وتلحّ حول فكرة أن للبيت حرمته، وإذا كانت نيّته صافية فليرسل والدته لتطلب يدك!.. وهي لا تمتلك جواباً شافياً لأيّ واحد من هذه الأسئلة، فحتى اسمه «محمود»، هي لا تدري إن كان حقيقياً أو مستعاراً.

القصة وما فيها أنها كانت ذاهبة، في فترة الظهيرة، إلى بيت جدّتها في «مساكن عدرا» بريف دمشق الشمالي، وكان الجوّ حارّاً. امتلأ الميكروباص بالركاب، ولم يبقَ فيه سوى كرسي شاغر واحد بجوارها، فالركاب كانوا يتحاشون الجلوس قربها، ربما لأن هيئتها توحي بأن الحرَّ الشديد أغضبها، فما عادت تريد أن تتواصل مع أحد..

وبعدما انطلق الميكروباص، وتجاوز حاجز التفتيش الكائن في منطقة حرستا، توقّف ليتلقّف الفتى الذي عَرَفَتْ ثراء- فيما بعد- أن اسمه «محمود»، وتابع سيره مجدَّداً..

محمود شاب متوسّط القامة، أشقر، عيناه زرقاوان، شفتاه يختلط الأبيضُ فيهما بالأحمر القاني.. (هل هو سوري؟!). تساءلت، وكأنما أرادت أن تمازح نفسها. إنَّ ملامحه أقربُ ما تكون إلى ملامح الشبان الإنجليز الذين كانوا يظهرون في الأفلام المأخوذة عن مسرحيات شكسبير.. وابتسمت لهذا الاكتشاف، واتسعت ابتسامتها:

- لو أنه إنجليزي، هل يعقل أن يأتي إلى سورية في هذه الظروف الكارثية، ويركب في ميكروباص دمشق- عدرا؟!

لم يكن يبدو عليه الغرور، أو التعالي، مع أن أمثالَه من الشبّان الوسيمين لا يطرحون أنفسهم أمام البُنَيّات بسهولة، وإذا حاولت إحداهن لفت نظره فإنه يعاملها بكياسة، وربما يواربُ لها طريقاً، ولكن دونما حماس..

يجب على «ثراء» أن تعترف أنها انجذبت إليه. وأن شيئاً ما- هي عاجزة عن تفسيره بدقة- قد صعقها، وزلزل كيانها. وحينما جلس بجوارها لم تدر ماذا يجدرُ بها أن تفعل. أنهضت جسدها الذي كان مسترخياً، وأسندت رأسها على مسند الكرسي، وأدارته ربع دورة نحوه، ثم استرخت بقصد أن يحصل شيء من الملامسة معه، ولكنه لم يلتفت، ولم يكترث، وشرع يبتعد



الرسوم: غيلان الصفدي -سورية

عنها، وأجهد نفسه ليمنع فخذه من أن يلامس فخذها.. وهذا ما جعلها تغتاظ منه، بل وتكرهه، وتدير وجهها باتجاه النافذة.

اعتادت «ثراء»، في أيام السِّلْم، على حركات الشبان ضمن وسائط النقل، وأَلِفَتْها، وأرضت غرورها، وأصبحت تستغرب مثل هذا التصرُّف المتعالي من قِبَل هذا الفتى العجيب.

الميكروباص يسير بسرعة معقولة.. الهواء الذي يأتي من النافذة يداعب خصلة شعرها المنفلتة.. وينشِّفُ العَرَق من حوالي رقبتها، فتنتعش، بينما الفتى الأشقر ممعن في الحذر من ملامستها..

وفجأة، وعلى نحو غير متوقَّع، أخذ السائق يخفِّف السرعة.. وبلمح البصر مَدَّ الفتى يده نحو حقيبتها، فَتَحَهَا وأدخل فيها شيئاً لم تتبيَّنه..

خافتْ، وانخطف لونُها، وكادت تصرخ في وجهه.. ولكنه سارع إلى إمساك يدها، وقرَّبَ فمه منها وقبَّلها في كفِّها، وهمس لها برجاء:

- دخيلك، أبوس يدك، ابقي طبيعية..

ومع وقوف الباص تبيَّنت وجود حاجز لم تكن قد رأته في هذا المكان من قبل.. إنه- كما يقولون- حاجز طيّار.

صعد إلى الميكروباص عسكريّان يحمل كل واحد منهما في وجهه خلاصة سنين طويلة من الحقد والكراهية واللؤم.. قال أحدهما للركّاب:

- هَوِيَّات.

وبدأا يستعرضان هويّات الركاب الذين أخرجوا هوياتهم من دون تذمُّر، حتى وصل أحدُهما إلى مكان جلوس «محمود»، نظر في هويته، تملّاها، ثم أعادها إليه.

في تلك اللحظة شعر الفتى، وشعرت ثراء معه، بالارتياح، وبأن هذه الغيمة العابرة انزاحت. ولكن، وبينما كان العنصران يهمّان بمغادرة الميكروباص، مَدَّ العنصر الذي شاهد هويَّتيهما يده نحو الفتى وقال له:

- أنت ولاه، أنت الكرّ الأشقر.. تعال انزل!

ذُعرت «ثراء».. أما «محمود» فقد نفَّذ الأمر برباطة جأش، من دون أن يقوم بأية حركة، سوى أنه التفت إلى ثراء ورمقها بنظرة أكثر استدراراً للعطف، أكَّد فيها على ضرورة إحاطة الشيء الذي وضعه في حقيبتها بالكثير من السرّيّة.

انتابت السائقَ، بعد انطلاقه، حالةٌ عصبية أحسَّت بها «ثراء» من خلال تزايد سرعة الميكروباص، وتقافُزِه فوق إسفلت الطريق الذي أصبح يمرّ، بعد تجاوزه الحاجزَ الطيّار، بمنطقة وعرة جعلت الغبارَ يتصاعد، ويتعشّق نوافذ السيارة وتخاريمها الصغيرة، مما اضطر الركاب إلى نفخ الهواء أمام أفواههم، والمسارعة إلى إغلاق النوافذ رغم الحَرّ الشديد.

تغلغل الأسى والحزن والاكتئاب في نفس «ثراء»، وبدأ الفضول لمعرفة الشيء الذي وضعه الفتى داخل حقيبتها يتصارعُ مع استعدادها لتلبية رغبته في الحفاظ على سرّيّة الموضوع. عيناها نزلتا، فجأة، إلى ظاهر كفِّها، إلى المكان الذي وضع الفتى شفتيه فوقه، وقبَّله بلهفة. رفعت يدها إلى فمها خلسة عن أعين الركاب، تظاهرت بأنها تريد أن تمسح فمها، وطبعت على المكان نفسه قبلة أرادت لها أن تكون شبيهة بقبلته إلى حَدّ ما..

أعادت رأسها إلى مسند الكرسي، وجعلت بصرَها يستقرّ في المقعد الذي أصبح شاغراً مرة أخرى.. رفعت الحقيبة إلى الأعلى، كأنما أرادت أن تقدّر وزن الشيء الذي وضعه محمود في داخلها، ولأن ذلك الشيء لم يكن ثقيلاً استبعدت أن يكون مسدساً أو قنبلة أو أية آلة حربية، واستبعدت، كذلك، أن يكون سجلّاً، أو دفتراً، أو قرصاً كومبيوترياً مدمجاً يحتوي أسراراً، أو «فلاش ميموري»، لمعرفتها أن الناشطين الثوريين كَفّوا، منذ زمن بعيد، عن حمل هذه الأشياء التي يتحسَّس منها عناصر النظام إلى درجة مرعبة، واستعاضوا عنها بالتراسل عبر الإيميلات مستخدمين البريد الذي لا يمكن اختراقه.

- بعد إذنك تيتا.

قالت «ثراء» لجدّتها وهي تقبِّل جبينها بسرعة، وهرعت إلى الغرفة التي اعتادت أن تنام فيها حينما تكون في ضيافتها، وأغلقت الباب.

فتحت الحقيبة، وجدت فيها هاتفاً محمولاً.. عليه 37 مكالمة لم يردّ عليها، إضافة إلى بضع رسائل (S.M.S) مرسلة من أسماء تبدو كلها مستعارة:

خديجة سون: محمود وينك؟..

ناديا واو: أوعى تكون رحت محمود.

غاندي عين: محمود ليش ما ترد؟

أم خليل: محمود شو صار؟

مازن: محمود يلعن شرفك. رد.

وبينما هي مستمرة في استعراض الرسائل، وردت مكالمة من إيمان جيم، دون رنين، لأن الهاتف كان في وضعية «صامت». فتحت ثراء الخطّ، فجاءها صوت أنثوي ناعم متلهِّف: محمود أنت بخير؟

تجرّأت ثراء وقالت: لا أعرف. آمل أن يكون بخير.

يبدو أن المدعوّة إيمان أصيبت بالإحباط.. قالت:

- ممكن أعرف أنت مين؟ وكيف صار موبايل محمود معك؟

أغلقت إيمان الخطّ، تنتابها مشاعر متضاربة. رنّ الهاتف مرة أخرى. ولكن المتّصل رقم غير معروف. ردَّت بلهفة:

- أنا «محمود». إن شا الله الأمور مرّت على خير؟

أجهشت «ثراء» بما يشبه البكاء..

- ولو أني لا أعرف اسمك. أبوس يدك مرة أخرى، قولي لي أين أنت؟ وكيف يمكنني الوصول إليك؟

عربة بلا مكابح

صلاح الدين سر الختم علي

كانت السيارة الفخمة تتهادى على مهل في الشارع المحاصر، على ضفّتيه، بالقاذورات وجيوش المتسوّلين والأطفال المشرّدين ومعاقي الحروب وغيرها. كانت ثمة موسيقى أجنبية حالمة تخرج من جهاز التسجيل، فتبدو العربة من الداخل كأنها تتمايل مع الأنغام، والزجاج المظلل يحجب شمس الخرطوم اللافحة عن بلوغ من في الداخل، ولكنه لا يحجب رؤيتهم لِمَنْ، ولما هو في الخارج.

كان «الوسيلة» جالساً وحيداً ممسكاً بمقود السيارة بأصابع رشيقة ناعمة يحسبها من يراها أصابع أنثى، ولا يتخيّل أبداً وجود صلة بينها وبين تلك الجثّة الضخمة خلف المقود لذلك الرجل الذي يزحف نحو الستين. كان «الوسيلة» مشغولاً بإجراء عمليات حسابية معقّدة للعائد المتوقّع من المشروع الذي أنهى لمساته الأخيرة قبل قليل (مشروع أرض الخير)، الذي (باطنه فيه الرحمة، وظاهره من قبله العذاب). ابتسم ابتسامة صغيرة وهو ينظر إلى لحيته الصغيرة في مرآة السيارة حين تذكّر تلك الابتسامة الذئبية لشريكه الوزير وهو يوقّع على الأوراق، ويدفع بها إلى مدير مكتبه الثعلبي الملامح. كانت الابتسامة تعني الكثير. عاد «الوسيلة» إلى الواقع منزعجاً حين لمح أحد المعاقين يعبر الشارع فجأةً من دون اكتراث. لعنه في سرّه، ورفع قدمه تدريجياً عن دواسة الوقود، وداس على الفرامل. لم تستجب الفرامل، داس عليها ثانية، لكنها لم تستجب. كانت المسافة قد ضاقت بينه وبين المعوّق، انحرف بالسيارة يمنةً فتفاداه بالكاد، ثم أعاد السيارة إلى الشارع مرة أخرى، جرّب الفرامل ثانية بلا فائدة، فانتابه قلق حقيقي. حاول تهدئة السرعة، فلم تستجب دواسة الوقود لتعليماته. بات القلق هلعاً، انطلقت العربة لا تلوي على شيء. ظلّ يجاهد خلف المقود محاولاً تفادي اصطدامات وشيكة بين الفينة والأخرى. يميل يمنة ثم يسرة، يدوس على الفرامل مراراً بلا جدوى، فالعربة صمّت أذنيها عن تعليماته. أغلق المحرّك بالمفتاح، لكن الماكينة ظلّت تهدر بلا توقُّف كأنه لم يفعل شيئاً. ارتسم على وجهه فزعٌ مماثل للفزع الذي رآه على وجوه المارّة الذين غازلتهم السيارة، وكادت تدهسهم، ركّز جهده على التحكُّم باتجاهات السير، فقد كان ذلك هو الأمر الوحيد المقبول عندها. واصل الالتفاف يمنة ويسرة حتى تمكّن من الخروج بالعربة من المدينة إلى طريق المرور السريع. لم تتوقّف العربة، ظلّت الماكينة تهدر وكأنها تضحك ضحكة شريرة قاسية هازئة منه، لعن نفسه علناً حين تذكّر أنه اعتاد منذ أن بات عنصراً حكومياً فاعلاً أن يملأ خزّان عربته الخاصة من وقود الحكومة حتى يسيل خارجاً ويتدفّق. هدرت العربة، وظلّت تنهب الطريق كأنها تطوي سجادة عن الأرض. قال لنفسه: أيّ شيطان هنا الذي سكنها وأمسك بها من قرونها؟! بزغت في ذاكرته صورة أهل الكمبو* الذين كان وراء إخلائهم منه بغية بيعه إلى مستثمر قادم على متن طائرة من بلاد تموت من النفط حيتانها، ترى هل هو كجورهم** الذي يمسك بالعربة من قرونها الآن؟! هل هذا صوت الماكينة أم صوت طبولهم وهم يرقصون رقصة حرب بدائية، ويتمتمون بتعاويذ سحرية ليحترق ويتفحّم في سيارته؟!..... بكى بصوت مسموع، وحاول عبثاً التحرّر من حزام الأمان ليقفز من السيارة المسرعة، لكن الحزام بات

عَصِيّاً على يديه، بات ممسكاً به بقوة كأنه جزء أصيل من مؤامرة إحراقه حيّاً الافتراضية. بكى وأخذ يتمتم بما يحفظ وبما تبقّى في ذاكرته من آيات القران في هلع جعل الكلمات تختلط. ازدادت السرعة وعلا هدير الماكينة، غشيته سكينة مفاجئة فسكن في مكانه، واشتعلت ذاكرته بالصور المتدفّقة. مرّ أمام عينيه شريط حياته كاملاً في تلك اللحظات، أدرك في الحين واللحظة فقط أنه طوال حياته كان عربة بلا مكابح، بلدوزراً غاضباً من بلدوزرات البلدية التي تجيد الاستئساد على الفقراء وبيوتهم الطينية، وتقف عاجزة أمام القصور المنهوبة أرضاً وعمارةً وسيارات راضعات من وقود الحكومة بلا حساب. لمعت في شاشة ذاكرته توسُّلات تلك الفتاة التي ألقى بها فقرها تحت عجلاته، داس عليها بلا رحمة، كان أصمّ وأعمى ووحشاً.

لا قيود ولا مكابح له حينها، شراستها لم تزده إلا شراسة وشهوة، يتنكّر لحظة انكسارها وسكونها الذي يشابه سكون الموتى. أتراها هي التي تمسك بالعربة من قرونها الآن؟! تتابعت وجوه كثيرة في شاشته: وجوه أولئك الذين أعدموا بناءً على تقرير كذوبٍ، عكف لياليَ على نسجه من خياله، مضيفاً إليه وقائع تقود إلى إعدام حمامة غشيت مورد ماء في وقت وردت الماء فيه خيول يشتبه أنها للأعداء، ثم وجه ذلك الخمسيني الذي انتحر في بيت مستأجر، لأنه لفّق له تهمة رشوة حتى يزيحه عن الطريق، حين بات سدّاً أمام نهر أحلامه. ثم لمع في الشاشة وجه ذلك الموظّف الذي كتب فيه ما لم يكتب مالك في الخمر، فظلّ يتنقّل مجبراً بين المدن والقرى بغية إجباره على الاستقالة، كانت حقائب الرجل التي ملّت الرحيل- فيما يبدو- هي التي منعت المكابح من العمل، فصرخ «الوسيلة» متوسّلاً: (أعطني فرصة سيدي، وستعود حقائبك إلى مكانها، سأكذّب نفسي علناً). كان صوت المحرّك أعلى متّخِذاً شكل ضحكة طويلة هازئة، يغيب وجه الموظّف حامل حقائب الرحيل، ويملأ الشاشة وجه ذلك الذي دسّ له «الوسيلة» مجموعةً محترمةً من قناديل البنقو في حقيبته، وأردفها ببلاغ من مجهول حادب على الوسط، فبات الرجل محكوماً بمؤبدٍ كاذبٍ في سجن لا نوافذ فيه. وتتابعت الصور والوجوه والقصص، فصرخ «الوسيلة» بجنون: (حكمت المحكمة عليك بالسجن المؤبَّد في جوف الطريق.... حكمت المحكمة عليك بالتأمُّل العميق بلا رفيق في عربة بلا مكابح على طول الطريق)، ثم أخذ يقهقه بلا توقُّف، وبلا مكابح... كانت العربة تسير الآن بجنون مُتَّجهة إلى الضفة الأخرى بصيدها الثمين، كانت الموسيقى الأجنبية وبرودة جهاز التكييف يختلطان مع قهقهة لا تتوقَّف. بغتةً ارتفعت العربة عن الأرض تدريجياً، لملمت عجلاتها كما تفعل الطائرات عند الإقلاع، ووثبت كقطة ماكرة صوب الهاوية على جانب الطريق، ثم دوّى الانفجار، وتصاعد اللهب.



* الكمبو: يطلق في السودان على مجموعة مساكن شعبية فقيرة. ولعل أصلها يرجع إلى الكلمة الإنجليزية «camp» التي تعني معسكراً.

** الكجور: كلمة في العامية السودانية تعني نوعاً من أنواع السِّحْر.

واحد شاي

رباب كسّاب

«صبحنا وصبح الملك لله».

يقولها وهو يبدأ عمله كلّ يوم، يرصّ الكراسي، ينظّف المكان، يرشّ الماء أمام باب المقهى، يفتح المذياع على صوت المنشاوي كما أوصاه صاحب المقهى، يأكل ساندويتش الفول من عربة الفول التي تحتلّ الرصيف المقابل له على عجلٍ، ويستعدّ لاستقبال أوّل زبائنه. زبائن الصبح يعرفهم جميعاً، يكاد الغريب بينهم كمن يلبس ألواناً فوسفورية تلمحه حتى في الظلام، يعرف طلباتهم، يأتي بها من دون أن يطلبوا. منهم من يأخذ حجرَيْ شيشة قبل عمله، ومنهم الذي خرج إلى المعاش، واعتاد الصحو المبكّر فلا يجد مأوى له غير المقهى، ومنهم من يأتي ليستغلّ هدوء الصبح ليعمل. كلّ له طريقته في استقبال يومه، كلّ له عمله، وهو عليه أن يستقبل الجميع بوجه يحاول أن يكون له ملمح وحيد.

الزبائن الجديدة للمقهى يزعجها أن يكون من بين العمال من يرمقهم حتّى في عزّ ازدحام المكان. كيف لعامل يتحرَّك كالمكّوك بالطلبات وبمناداة زملائه لتغيير الأحجار، أنْ يراقب الناس بهذا الشكل المثير للاستفزاز؟! إحداهن كادت أن تلقي الكوب في وجهه وهي تلمحه من بعيد يسدّد نظراته إليها، اكتفت -حتى لا تثير زوبعة- بأن تنظر إليه نظرة خُيِّل إليها أنها سترِدعه.

هو لا يكفّ عن النظر، صامتٌ لا يتحدّث إلا إذا ناداه أحد الزبائن ليطلب شيئاً، فيكرِّر بعده الطلب ليحفظه، ثم يبلّغه لعامل النصبة، ثم يعود إلى صمته.

يعرفانه، لم يعودا يتضايقان منه ومن نظراته، يأتي بطلبهما بمجرَّد أن يدخلا المقهى، وإن سبق أحدهما الآخر في الحضور، يسارع بأن يخبره أين يجلس حتّى لا تتوه نظراتها أو نظراته في البحث. يعرف أنهما يطلبان دائماً قهوة مضبوطة. يشربها في فنجان، بينما تحبّها هي في كوب زجاجي. لكنها- أحياناً- تطلبها مثله في فنجان لتشاركه. كلّ الأشياء لها معه مذاق مختلف.

عَرّفها حبيبها إلى المكان، وعرفهما هو من خلاله. شهد المقهى أوّل لقاء لهما وحدهما، شهد أوّل أحاديثهما، كانت عينا العامل تراقبانهما. أثارتاها بدايةً، ثم اعتادت عليهما، باتت تبتسم له حين تأتي، وحين تذهب، وفي كلّ مرة تعرف أنه شريكهما.

يَرِد عليه أشكال وألوان، يتابع الجميع، لا يسقط منه أحد إلا إذا كان عابراً، يعرف كل شيء. عيناه تخترقان الحُجب. بينه وبين نفسه ينتظر إما اكتمال القصص أو الفراق. يفرح كثيراً وهو يجد قصص الحبّ، التي تولد على يديه، تتكلّل بالزواج، يحسّ أنه شريك الفرحة. يعيش معهم أحوالهم. مرات يمنع نفسه من أن يتدخّل في فضّ نزاع أحال الابتسام والضحكات إلى حزنٍ مؤقّت، أو إلى صمتٍ بغيضٍ تكفّ فيه عينا المحبّين عن الحديث الذي لا يعرفه سواهما. بين طلب وآخر يقف عند الباب واضعاً إحدى يديه أسفل ذقنه، يسندها على اليد الأخرى التي تحيط بجسده،



ويواصل متعته في المراقبة.

أيام طويلة لم يَرَهما، هما بالذات دون غيرهما، لقد شعر بصدق مشاعرهما، لم يرَ بعيني الحبيب طمعاً، لم يرَ بعيني الحبيبة دهاء أنثى لعوب، كان بإمكانه أن يميّز عشّاق المقهى الواردين؛ كلّ شيء كان على يديه، يحزن كثيراً حين يأتيان في غير مواعيد عمله. السيجارة في يدها ترتعش، شعر بثقل ما يتحدّثان عنه، ملامح وجهه مقلوبة، ضاقت عيناه واكفهَرَّ وجهه، وتجعّدت جبهته. تُرى في أي شيء يتحدّثان ؟! ما الذي قلب حياتهما؟ ودّ لو قال لهما: تخطّيا أيّ شيء، ولا تسمحا لابتسامتيكما أن تضيعا.

اقترب في وجلٍ منهما، سألهما إن كانا يريدان شيئاً رغم أنهما لم ينادياه، بدا كما لو كان ينبّههما لما هما فيه. نظرت إلى حبيبها الذي بادلها النظر وضحكا، قالا في اللحظة نفسها: شاي بالنعناع. ابتسم لهما، وذهب على الفور ليحضر طلبهما.

من بين كلّ مَنْ عرف من عشّاق، ارتبط بهما وبأحوالهما. سعد يوم ناداه الحبيب ليسأله عن شيء، وَدّ لو سأله عن اسمه. الاسم ارتباط، وعدٌ ضمني بالمعرفة، المعرفة قد تؤدّي إلى صداقة. عاهد نفسه يوم يتزوجان أنه سيحضر لهما هدية، سينتظر مجيئهما إن لم يخبراه بعنوان عشّهما، إن لم يدعواه لزفافهما. ذهب خياله إلى يوم يحضران ومعهما طفلهما. ستكفّ هي عن التدخين، ستنهر زوجها ليبعد دخان شيشته عن وجه الصغير، سيشاركهما الوضع الكريه، ولكنه سيضحك: «سنّة الحياة» يعرف أنه سيأتي بعد ذلك بدونها، ستغيب عن المشهد، لن يراهما إلا إذا أرسلت الطفل بعيداً إلى أمّها، أو إلى حضانة.

لم يسألاه عن اسمه، عاد إلى وضعه بعيداً عند باب المقهى، تكاد -من نحافته- لا تلحظه، ظلّ يتابعهما في صمت حزين.

ودّع بيته اليوم، ككلّ يوم، بلا رغبة في العودة. الجدران الباردة تلفظه كما يلفظها. أمّه التي تسكن إحدى الحجرات تنظر إليه بغير كلام. كفّت عن الكلام منذ زمن. آخر مرة سمع صوتها قبل سنين، كانت تصرخ، كاد صراخها يصمّ أذنيه، بل يصمّ آذان الشارع كله، يوم جاؤوا بأخيه محمولاً على أعناقهم، مضرّجاً بدمائه. أخيه القريب منها، سِرّها، أمنِها، كما كانت تردّد وتقول. أخواته بعيدات، جميعهنّ بعيدات، حملهنّ أزواجهنّ إلى بلاد غير قريبة، يكبرنه بسنين كثيرة. لم تكن أمّه تنجب البنين، جاءها أخوه بعد غياب، وهي في عمر يئست فيه من الإنجاب، ثم جاء هو، بقي الأكبر قرّة عينها، أما هو، فلا أحد حوله، لم يلحق بالبنات، ولم يلحق بأسبقيّة في قلب أمّه. حمل الناس أخاه على أكتافهم بعد أن صدمته سيارة وهو خارج من ورشته، ورفضت المستشفى استقباله، قالوا بكل بساطة : إنه ميّت. طرقوا بابهم، وحين رأتهم أمّه ظلّت تصرخ حتى راح صوتها، ثم عاشت أسابيع تنعق كالبوم حتى صمتت تماماً.

البنات عدْنَ إلى بيوت أزواجهنّ في بلدانهنّ البعيدة. تركنها له، ترك المقهى كثيراً حتى نفدت نقوده، فاضطرّ إلى العودة. من أين سيأتي لها بدوائها إن ظلّ بجانبها؟ كيف يبقى محتملاً نظرات عينيها التي تقول له: لماذا لم تكن أنت؟. راح حبيبها، انكمشت كثيراً، ضاع وزنها، اقتربت من نحافته، ضاعت ملامحه. المرآة العتيقة في حجرته لا تعكس شيئاً غير عينين يملؤهما الأسى. لم يفكّر أحد بالنظر إليه. كان لأخيه فتيات يعشقنه، يجرين خلفه، يملأن الشرفات والنوافذ كلما أتى أو راح.

راقته إحداهنّ، بل أحبَّها، تعلّق بعينيها، بخطوتها، بصوتها، قالت له صراحة : لا أحبّك يا أخي. تركت فيه جرحاً غائراً، تركت فيه ندبةً، بات يتخوَّف من مفاتحة أيّة فتاة. جميلات هنَّ من يرتدْنَ مقهاه، بينه وبينهن سنوات ضوئية. يعرف أن كل واحدة منهنّ تريد فتىً جامعياً، جميلاً، فناناً، مثقَّفاً، يمسك كتاباً، ويتحدّث بصوتٍ واثقٍ عن أحوال الدنيا، مثل كل الذين يرتادون مقاهي وسط البلد. من منهنّ ستنظر إليه؟ حتى هذان العاشقان، هل لو قال للفتاة إنه يحبّ النظر إليها، هل ستتركه يتابعها بعينيه لا أكثر؟!

مقاهي حيِّه لا تجلس فيها النساء، بنات حيِّه لا يشبهن فتيات وسط البلد، بنات حيّه حين ينزلنَ وسط البلد يصبحن كفتيات وسط البلد. لكنهنّ لسْنَ مثلهنّ. بالطبع ينكرنَ معرفته حتى حين يعدنَ ليلاً إلى قواعدهنّ، لا يعرفنه. يدرْنَ وجوههنّ كأنهنّ لم يلتقين به. يتنكرنَ لكلّ شيء حتى حيّهن. يعشن بين بين، يتشبَّهن بأخريات لا يستطعنَ الوصول إليهنّ، جميعهنّ يتلونّ. من بينهنّ مثله، شقيّات بحظهنّ، لا يردن الفقر، هو الفقر ذاته، هو البؤس إن كان له اسم، يقترب منهنّ بلا طائل فيرددنه بعيداً ليعود أدراجه، يتمنّى أن يترك البيت، يترك الحَيّ، يترك الدنيا.

يزعق الجميع ممن حوله بحال البلد، يتحدّثون عن الفقر، عن الجوع، وهم يلوكون الساندويتشات العامرة بكافة أشكال الطعام. بعضهم لهم كروش تمنعهم من الانحناء لربط أحذيتهم. تعلو أصواتهم عن حقوق الناس في العلاج، المواصلات، الحياة. يمطرون جلساتهم بكثير الكلام، ثم ينهبون إلى بيوتهم بلا حلّ لشيء. لغوٌ فارغٌ، يضحك في سرّه وهم يتحدّثون عنه وعن أمثاله. وفي النهاية يمنحونه جنيهاً واحداً بقشيشاً، وقد لا يمنحونه. يبدّل لهم الطلبات، يحمل كوباً، يستبدله بفنجان، يغيّره بكأس، ويستدعي زميله ليغيّر أحجار الشيشة. يتكلّمون في الاقتصاد، والسياسة. يقولون كلاماً لا يفهمه أمثاله، ما يفهمه هو: كيف يجد في جيبه في آخر الأسبوع ثمن دواء أمه وأكلهما معاً؟، ما يفهمه هو كيف يوفر ثلاثة جنيهات أجرة الأتوبيس من بيته حتى محطة المترو، ومنها إلى المقهى كلّ صباح، ومثلهم في المساء!

إنه يرقبهم كما يرقب العشّاق. يعرف المدّعين، يعرف أصحاب اللغو والمهمومين، يتبيّن في وجوههم الصدق من عدمه. يعرف أن بعضاً ممن يتحدّثون عن الجوع يعرفون مرارته، ومن بينهم مَنْ ذاقوا وباله، يتنكّرون لأيّامه. ويتعالون على ما سبق أن عاشوه بالنكران. إنه يعرف، وهم يجهلون أنه يحفظهم جميعاً. لا أحد يلتفت إليه، مرات كثيرة يسمعهم ويبتسم، يديرون عقولهم عنه. الجميع لا يرونه، يتعمّدون عدم رؤيته، أمّه لا تراه، الفتيات في كل مكان لا يرينه، زبائنه لا يرونه، لا أحد يهتمّ.

العاشقان يتحدّثان في السياسة. رأيها مغايرٌ، يحتدّ الخلاف. لا زال يراقبهما، يلعن السياسة وما يأتي من ورائها، يلعن الحظر والمظاهرات، وقلّة العمل التي تعيده إلى حيّه مبكّراً. يضع أمامهما كوبي شاي بالنعناع من دون أن يطلباهما. لم يضحكا هذه المرّة، صرخ العاشق في وجهه : لم نطلب شاياً.

ذابت ابتسامته، اكتسى بحرجٍ ارتعد له جسده. يحمل الصينية بيد مرتعشة. لم تدافع عنه بنظرتها كما اعتاد، لم تربّت عليه بابتسامةٍ تزيل حرجه. ارتدّ إلى الخلف بعينين تستحلفانها، لكنها تتجاهل وجوده، وتعود لعيني حبيبها لتربّت عليه هو، كأنهما لم يتشاجرا قبل قليل. يلمح صاحب المقهى ما حدث، يوبِّخه، يُحمّله ثمن الشاي. يسارع بالاختفاء. في الحمّام، ترك العنان لدمعتين كانتا على أعتاب عينيه. ظلّ هناك وقتاً ظنّه دهراً. خرج، لم يجدهما، شغل الفراغ مكانهما. كانا كأمّه، كلما حاول أن يهدّئ من روعها، من وجعها، تقابله بوجهٍ متجهّم، كانا كزملائه، لا أحد يستمع إليه وإلى رأيه. كانا كسائق الأتوبيس الذي لا يسمع أبدا طلبه في أن ينزل في منتصف المسافة بين أقرب مكان له والمحطة. كانا كبائع التذاكر في المترو يهمل يده الممدودة ليعطي أي مخلوق بجواره التنكرة قبل أن يأخذ منه، حتى ولو كان وحيداً في الصف يهمله أيضاً. كانا كأي أحد لا يلتفت له. كانا كالعابرين الذي يمرّون بالمقهى. كانا كالشارع وقت حظر التجوال، يلفظ كل محبّيه، كانا كالدنيا التي لا تعرفه.

يسمع واحداً يناديه بصافرةٍ، لم يهتمّ أن يناديه باسمه، لم يسأله عن اسمه قبلاً، وهو يأتي كلّ يوم. استجمع ما بقي لديه، وهو يتحاشى النظر لمن تابعوا الحادث، يتحاشى النظر إلى صاحب المقهى الذي تتوعّده عيناه، اقترب من المنادي، سمع طلبه كرّره بعده بصوتٍ مرتعش، ثم صاح بعامل النصبة: واحد شاي على بوسطة.

أمام المزبلة

بنسالم حمِّيش

لا لوم على خادمتي التي لبّت طلبي بحشو كمية هائلة من أوراقي ودفاتري القديمة في كيس النفايات. لكنْ، بعد التخلص منها بيوم، وقعت عيناي على بقايا علقتْ بإحدى جواريري، ففلتت بأعجوبة من عملية الإزاحة والرمي، وهي بعد تصليح الخروم وتنقيح الفقرات:

...أأنـتِ، وفي هذا الصباح! تأتينَ مع التغريدةِ الأولى والعنفوان، محمّلةً بالبشارات وتمطرينَ عطاء...

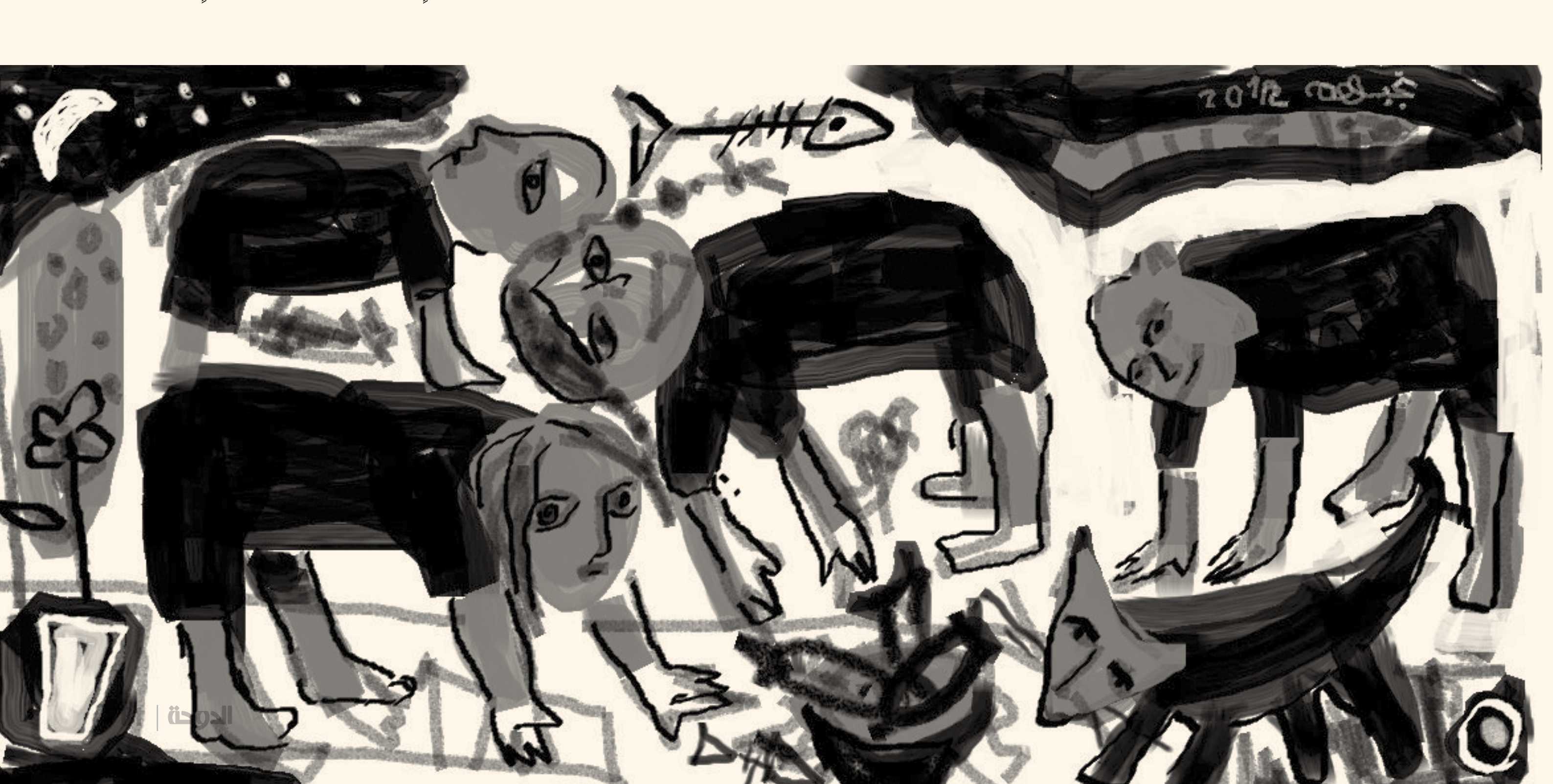
أأنتِ! يا بهجةَ النفسِ، والعينُ تفيقُ على رؤياك! يا طالعَ سعدي، تأتينَ يا زاديَ وحصيلتي وقد نفدت ذخائري!... تالله ما أحلاك، يا عينَ الحسنِ والبراءةِ والطّهرِ، وما أتقاك!...

وهذا نص شعري (إن صح النعت) نجا أيضاً من التلف، ألفيتُ كلماته وحتى حروفه (من نصب، وجرّ، وعطف، وإشارة) مشتّتة على سطور ومنفردة بها سطراً سطراً، كما كانت الموضة أيام كتبتُها، بحيث يصير القولُ فيها مفخّخاً ممطّطاً، فلو أنتَ أعدت تصفيفه ملءَ السطر والصفحة، من باب الاقتصاد على الورق وتقدير ذائقة القراء على قلتهم، إذاً لتحصّلتْ لك حوالي عشرين صفحة أو أقلّ، تُسمى عند النشر ديواناً. وهكذا أعدتُ تحبير النصّ، ولملمتُ شتاته، فأضحى هكذا:

حلّ المغيبُ يا غادتي، واشتعلَ الشفقُ/ فيا فسيحةَ القلبِ والأوقات/ قادني إليكِ نجميَ المتألقُ/ وطائرُ الأشواقِ فيِ الشرفات/ هو ذا جسمكِ الغضُّ طاقةَ حُسْنٍ وضيّاء، قد تسربل بالدفءِ والبهاء/ وهأننا نَملّ بكِ، طافحٌ بالشوقِ والرغبات/ فتعالي إلى كنفي ننشدُ النصرَ ونُرضي الحاجات.../ طلعَ الصبحُ علينا/ فاستقبليني شدواً/ يا من ألهمتِني فجوري/ وأتيتُها بهوايَ حَبْواً / من كيانٍ قلقٍ ولهان وأرضٍ وسيعةٍ بباب.

وهذه قطعة ناجية من رسالة إلى فاتنة كنتُ عَلِقاً بها كلِفاً، وطالباً يدها لو أنها بقيت حيّة:

... إني وقعتُ فيكِ عاشقاً، وأنتِ سوف تقعين تحتي حُبلى. عيوبٌ لغوية ولا ريب! فوحقّ حبنا إني بكِ وأنتِ بي وقفنا وارتقينا، لا وقعنا... أمنيتي الأغلى، التي أنتِ بها أولى: ما إن ننفض أيدينا من مشاغلِ الحياة اليومية وإكراهاتها، حتى ننصرف إلى قضاء أيامٍ أسعد وأبهى، في بقعٍ من عدْنٍ



ترسّبت بعد الانفجارِ الأعظم على كوكبنا الأرضي.

بعد قراءتي المتكرّرة لهذه البقايا العالقة، استبدّ بي ندمٌ شديد على تضييع نصوصها الكاملة، وتوقٌ أشدّ إلى استعادتها هي وأخرى كثيرة من طينتها وأريجها. لا يصحُّ ولا يليق أن تُلقى سطورٌ رومانسيةٌ غنائية في قمامة تُلحق بمطرح عمومي لأزبال موعودة للحرق والإبادة!

هكذا، في الغد، بكرتُ إلى حيث المطرح بضاحية المدينة، فاستيقنتُ -بدءاً -من شباب التنقيب أن النيران لم تُضرم بعد في أكوام النفايات الممتدّة على مدى هكتار أو أكثر، ثم كلّفتهم جميعاً -وكانوا أحد عشر فرداً- بإجراء عملية بحث واسعة النطاق عن قطع أوراق بيضاء عليها كتابات خطّيّة، وأن يأتوني بها لقاءَ مكافآت مغرية. وفعلاً، انطلق الفريق إلى ما طلبته، وتربّعتُ أنا على صخرة في تلٍّ يهب لعينيّ قدرة التتبُّع والمراقبة. ولمغالبة مرور الوقت وقلق الانتظار، أخذت أدخن، وأقلّب البصر في منظر المطرح الذي أصبح يتقاطر عليه كهول وقطط وكلاب ضالّة، وأنواع من الطيور تتقدّمها النوارس واللقالق. وظللتُ، هكذا، منصرفاً بفكري إلى جموع المنقّبين الذين اضطرّهم شظف العيش وعنفه إلى البحث، في مرميّات القمامات وفضلاتها، عن لقمة سَدّ الرمق. وبين ساعة وأخرى كان بعض أعضاء الفريق يجيئون إليّ، فيُخرجون من أكياسهم العفنة قطعاً شتّى من الورق المتّسخ، لا أجد فيها بعد الفحص ضالّتي المبتغاة، فأناشدهم -مجدّداً- أن يركّزوا البحث عن أوراق مكتوبة بخط اليد دون المطبوعة أو المفصولة عن مجلات وجرائد.

في انتظار أن يعودوا إليّ، ولو بنتف مما يفيد ويجدي، علّقتُ أملي أو بعضه على شاحنات ثلاث أقبلت، وأفرغت حمولاتها في مدار المطرح، ثم غادرته. عندئذ ازداد عدد الوافدين والحيوانات، وقويَ الحراك والدبيب في هذا الفضاء المفتوح على السماء التي حَرّت شمسها، وعلى التسابق والتنافس لاختطاف ما لم يستولِ عليه عمال الشاحنات من خردوات ومواد للأكل وأخرى قابلة للمعالجة وإعادة الاستعمال. ورأيت من فوق تَلّي أن التنازع يحدث، أحياناً، والشجار، فنزلت إلى الميدان للتحرّي. لاحظت أن سبب ذلك أكياس صغيرة تحوي خبزاً يابساً ورغائف أو أجزاء صلبة أو بلاستيكية، كالعلب والقنينات، وأخرى متنوّعة الأحجام من أثاث مهشّم وأدوات المطبخ وسوى ذلك. حاولت الفصل فالتحكيم، وقد أقول وُفّقت، إذ عوّضت هذا المتنازع أو ذاك بقدر من النقود وكلام النصح والتهدئة، ثم عدت إلى موقعي تتبعني روائح كريهة وحشرات طيّارة يتقدّمها الذباب الممعن في الإزعاج والمناوشة، فقاومته بما استطعت.

وفيما عاودت إنشادي إلى المطرح، وقد تحوَّل إلى مسرح تغْمره، وتتحرك فيه كائنات شبحية ولو أنها من لحم ودم، إذ أقبل عليّ شاب من الفريق، لعله الأكبر، يعرض عليّ أشياء قال إنها أهمّ غنائم هذا اليوم، ويهديها إلـيّ، وهي كانبي صغير وسخٌ مفكّكُ البنية، ومروحة وكاسكيط. قبلت الهدية شريطة أن يقبل مني هدية نقدية، فامتنع. وحين ألححت، أخذها خجلاً وانصرف وهو يجيبني عن سؤال حول حياته: لو حكيت شوية -والله- تبقى هنا تشهق حتى يطيح عليك الليل، وأنا - يا عمّ - ما أحبّ أبكّيك...

وبعد الشاب الجواد الممتنع عن إبكائي بذكر قصّته، جاءني آخر عارضاً عليّ حزمة أوراق ممزَّقة، ميَّزتها أنها مخطوطة. فتَّشتها من كل وجه، لكن من دون أيّ طائل، فشكرته. بسط أمامي كيساً وأخرج منه زوج قفاز أهداني إياه، فقطّاً قال إنه فارسي سرقه من عجوز، ويساومها على استرجاعه بالثمن الذي يريد؛ ثم أخرج كليباً من نوع كانيش قال إنه «دوكازيون» حلال، أي مستعمل وغير مسروق، وعرض عليّ شراءه بثمن حبّي سرعان ما أدّيته، ومن دون تسلُّم البضاعة. تعجُّب للأمر، فصرفته هامساً: هدية بهدية...

وبعد الشاب أقبل عليّ- تباعاً- فتيان آخرون، كلٌّ يكشف لي عمّا وجد. لا شيء عندهم مما أريده. طالبتهم بالكفّ عن البحث، لاسيّما أن أحدهم أبلغني أن حرق النفايات قد يتمّ مساء اليوم. دَعَوْتهم إلى التخلُّص من أكياسهم ومجالستي قليلاً. لاحظت أن أغلبهم يشمّون صرراً بلاستيكية رهيفة. سألتهم: ما هـي؟ ظلوا سكوتاً إلـى أن أخبر أحدهم: إنها الشّمة من طلاء الأحذية. أبديت إيماءة استفسار، فقوّس حاجبيه وقال: الشمّان -يا عمّ- يدوّخنا، وينسينا هموم النهار والليل... بدا لي من العبث أن أؤنّبهم، وأعظهم بالإقلاع عن ذلك، فسمعت شاباً آخر يردف: هذا أرخص ما في السوق. أما الخمر فما عندنا منّو غير المزوَّر، وحتى القرقوبي مرّة مرّة نقدر عليه... وعلّق آخر: ادعُ لنا ربّك ألْحاج يعفو عنّا، ويعطينا باش نكون...

على خشبة صلبة، ساءلَ المسيح ابن مريم الربّ متألّماً: لماذا يا أبتي تخليتَ عنّي؟ فهل لـي أن أسأل مثله في شأن هؤلاء الشباب المشرَّدين التعساء؟ وما النفع والجدوى؟ لكن، لا أقلّ من أن أقرّ سرّاً وعلانيةً أن البؤس واللاعدل يلقيان على جمال الطبيعة لطخاتٍ كثيفةَ التلوّث والقتامة، ولا أقلّ من أن أغليَ تمرّداً وغيظاً ما دام قلبي يخفق، وقدماي تحملانني على الأرض.

وبينما كنت أعدّ في خاطري طريقة لَبِقة لمتابعة الكلام، إذا بطفل في عمر الزهور يتشبّث برجلي، ويهمس لي: أنا تعبان أ عمّي تعبان، بغيت أنعس... نقلتُه إلى جنبي على الكانبي وأغمضتُ عينيه، ثم حاولت استدراج الشبّان إلى حكْي قصصهم وأسباب تشرُّدهم، فنهض واحد لم يتكلّم بعد، وقال بلهجة بطيئة متعثّرة، كأنه محشّش أو سكران أي بمصطلحهم (مقرقب): أنا طردني بويا من الدار... وحتى هنا وهنا وهنا... واللي ما زال ينعس عند والديه لا بدّ يجيب لهم في كل ليلة فلوس... واسترسل آخر ليس أقلّ من سابقه سكراً: حكينا حياتنا للعادي والبادي، واللي يسمعنا شوية

يختم كلامو: يكون خير. ومن بعد لا هوَ شفناه، ولا خير... ثم نهضوا كلّهم، وحملوا أكياسهم، هذا يقول: ما عندنا في حياتنا، أ عمّي، ما نحكي؛ وذاك يضيف: وأنتَ ما تقدر تفعل لنا شيء... بادرت إلى إفراغ جيوبي من نقودي عارضاً عليهم أخذها لقاءَ ما اشتغلوا به من أجلي. تناولها أكبرهم شاكراً، وأعطى شارة الذهاب.

ظللت وحدي مع الصبي الغاطّ في نومه، أنقل نظري بين وجهه التّعب البريء وبين نهارٍ تعدّى نصفَه بقليل، وشمس بلهيبها يتلظّى المطرح والرحابُ كلها. حرت في ما أفعل: آخذ الطفل معي؟ وإلى أين؟ أم أتركه وحيداً فيأتي أشرار ليسرقوه، ويعبثوا به؟ قطعت الحيرة برفعه إلى صدري منتوياً التوجُّه به إلى جمعية للأطفال الضائعين، أأتمنها عليه، ثم أذهب إلى حال سبيلي. فجأة استيقظ الصبي، قبّلني على وجنتي كثيراً، ثم عاد إلى نومه. قريباً من سيارتي، شعرت بذراع قوية تمسك كتفي، استدرت فإذا برجل خشنٍ يأمرني بتسليمه ابنه، وإلا كسّر أضلعي. استفاق الصبي مذعوراً، سألته إن كان الرجل أباه، فأومأ لي بنعم، لكنه صاح برغبته في البقاء معي. ملوّحاً بعقدة كفّه صوب وجهي، انتزع الأب الطفلَ مني بعد أن تجاذبناه، وهو يصرخ ويبكي، ثم هرول متوعّداً إيّاه بالضرب.

بعد ذاك عدت إلى تلّي، حيث شاهدت المطرح وقد أُضرمت فيه نيران أتت على كل بقاياه، وحوّلتها إلى أرمدة تبعث أدخنة دكناء وروائح نتنة. وحين قفلت راجعاً، صادفت نفراً من الزبّالين، حدجوني بنظرات شزراء مستغربة، ومضوا متضاحكين...

في بيتي، كم فكرت في يومي هنا، وما عاينته من فقر مدقع شنيع وشقاوات حادّةٍ بليغة، تحجب بؤرَها عن أعينِ أهلِ الدولة والمترفين أسوارٌ إسمنتية منيعة، وأحراسٌ مسلّحة ومجهّزة بأحدث الآليات لحفظ أمنهم والذود عن أملاكهم وحماهم! لست أنا من أولئك، لكني- لأوّل مرة- رأيت رأيَ العين جُزَيْئاً من الشقاء الآدمي، الضارب أطنابه في تلف شبابٍ وصبيان، وفي بؤسهم ويأسهم. ثم، وقد عاينتُ ما عاينتُ، كيف لا أستصغر ضياع نصوصي ذات اللغة الغنائية المقطّرةِ المنمّقة، والنَّفَس الرومانسي المشحون بالشجو والأنين، وبالهتافات والآهات الغرامية الغامرة: أأنتِ وفي هذا الصباح! تأتينَ مع التغريدةِ الأولى والعنفوان... وهلمّ جرّا؟.

لكن، رُبّ ضارّة نافعة. فلولا بحثي عن تلك النصوص لما تعرّفت عن كثب إلى أولئك البؤساء، فعنهم سأُنجز أحسن روبورتاج لي بالصوت والصورة، سأحدّث، بإنجازي، جهات مسؤولة وجمعيات مدنية داخلياً وخارجياً، سأوزّعه على الإعلام، وأبثّه في مواقع كثيرة، فلعل، وعسى أن ينجم عن ذلك كله من المبادرات ما يفرّج ويفيد أو يبعث من الأمل لمعاً.



الرَّجل القادم من بلاد الدّندون

نجيب مبارك

قبل وصولنا إلى الجسر، شرعتُ في تجاوز السيارات من جهة اليمين بخفّة ومهارة، على طريقة البيضاويين الشهيرة، غير آبهٍ بالحُفر وبرك المياه ورداءة الرّصيف. كنتُ أقود بعجلةٍ واضحة كي أتفادى سياج الحديد المطلّ على النهر، وفي النهاية استطعت أن أزاحم سيارة بيضاء كانت تسير بحذر إلى جانبي. عثرتُ على فجوة صغيرة، ملتُ نحوها بسرعة، وعُدت إلى إسفلت الطريق. كان موكب السيارات يتقدّم ببطء شديد ويتوقّف. وكنتُ، في انتظار أن يتحرّك من جديد، أنشغلُ عنهُ بتقليب موجات الراديو علّني أعثر على أغنيةٍ ما أو خبرٍ مثير يُبعد عنّي الضجر، لكنّي لم أجد شيئاً يستحقّ الاهتمام.

كنت قادماً من منطقة بعيدة عن المدينة انتقلتُ للسكن فيها قبل شهر تقريباً. منطقة حديثة العهد بالعمران، محاطة بغابة شاسعة من كل جانب، ويطلق عليها الجميع اسم «بلاد الدندون». كان الطقس في ذلك الصباح من يناير سيّئاً وعاصفاً، مع ريح قويّة وباردة تهبُّ من المحيط، وتصعد عبر النهر إلى سُفوح التلال القريبة. وكنتُ أتحقّق من السّاعة على لوح القيادة، حين رفعتُ فجأةً عينيّ إلى الشاحنة التي كانت تسير أمامي على مهل، وشدّني منظرٌ غير مألوف. كانت شاحنةً عادية ومتوسّطة الحجم من تلك المخصّصة لنقل البضائع، ومرقّمة في الدار البيضاء. لكن ما أثارني في الواقع ليس ترقيمها، وإنما حمولتها الهائلة قياساً لحجمها، المكوّنةُ- أساساً- من أقفاص حديديةٍ كبيرة، مكشوفة تماماً للعين، وفي داخلها أعدادٌ كثيرة من طيور الدّيك الرومي. نعم، الديك الرومي، أو ما يسمّى في بلدان أخرى الديك التركي أو الهندي أو ديك الحبش (الديك الحبشي)، أو كما يحلو للمغاربة تسميته، باختصارٍ شديد «بيبي»، وهي كلمة بالعامّية، شأنها شأنَ الكثيرِ من الكلمات، لا تعني شيئاً.

كانت هذه الدّيوك أو «البيبيات»، وربّما كان من بينها دجاجات (لاحظوا، مقاربة نوع الطيور دائماً حاضرة)، تجلس في أقفاصها الضيّقة بلا حراك، في وضعيات متماثلة تقريباً كأنها نائمة، هادئةً وخانعة لمصائرها المحتومة التي لن تحيد عن مذابح متسلسلةٍ حسب الطلب، في رُكن ما من أركان محلّات بيع الدواجن. لقد كانت بيضاء في الأصل، لكن ريشها صار الآن مغبرّاً ومتّسخاً بشكل مقرف (ذلك لأن البياض لونٌ محايد، لكنّه لا يبقى محايداً إلى الأبد)، وهذا شيءٌ عادي، بل منطقيّ ومتوقّع جداً.

كنتُ ما أزال أنظر إلى هذه المخلوقات، حين تحرّكت الشاحنة لأمتارٍ قليلة وتوقّفت. وكانت الريح في الخارج تُحرّك الريش المتساقط في الأقفاص، فيهبّ نحو زجاج سيارتي مباشرة، ثمّ يتجاوزها ليتطاير في كلّ اتجاه. ماذا يحدث لو انقلع كل هذا الريش من أجسادها جميعاً، دفعة واحدة؟ فكّرتُ في لحظة. أكيدٌ أنها سترتعش من البرد. سترتعش كثيراً من البرد، ولن ترفع صراخها احتجاجاً على الوضع، لأنه بلا جدوى. الصراخ لا ينفع في هذه الحالات. سواء بالريش أو بـ «دولتشي غابانا» أو بدونهما معاً، القفص له اسم واحد على الخارطة:

سيبيريا.

لقد بدا لي واضحاً آنذاك أنني - لا محالة - عالقٌ، ولوقت طويل، خلف هذه الأقفاص. حركةُ السير متوقّفة تماماً فوق الجسر. سيطول الانتظار، قلتُ في نفسي، كما في مرّاتٍ سابقة، قبل أن تأتي شرطة المرور لفسح الطريق وفكّ الزحام الذي تسبّبت فيه - دون شك - حادثة من تلك الحوادث الغبيّة التي تقع في كلّ ساعة. ولكي أتحرّر قليلاً من ورطة التوقّف، إذ لم يكن لديّ خيارٌ سوى انتظار أن يتململ الصفّ، بدأت أمعنُ النظر في الأقفاص واحداً تلو الآخر. وعندها - فقط - اكتشفت أنني أمام صرحٍ من صروح الدنيا. كنتُ أتطلّع وأتطلّع إلى أعلى، ولا أرى نهاية للبرج. برج عالٍ جدّاً لا ينطح السحاب، بل ينطح ما فوقه من سماوات. قفص عملاق في هيئة برج. طوابق تصعد في سماء بلا نهاية. وكلّ طابقٍ يضمّ عدداً لا يحصى من طيور «بيبي». لا فرق بين طائر وآخر. نسخٌ طبق الأصل تقريباً. أعناقُها تميل من شدّة الريح، وريشُها ينفش بلا توقّف.

وبينما أنا أنظرُ هكذا اجتاحني - لسببٍ غامض - شعورٌ قويّ بضيق شديد وغضب لا يُوصف (بالمناسبة كان يوم الاثنين). لقد كنتُ أعرف أنّني أكره هذا النوع من الطيور كُرهاً لا حَدّ له. أكرهه هكذا، من عند الله. بلا سبب. ولطالما اقتنعتُ - في قرارة نفسي - أنّه أشدّ أنواع الطيور قُبحاً وبلادة. لكنني - هذه المرة - اكتشفت -ربّما- شيئاً آخر: لقد كرهتُ هذا المخلوق دائماً، ومنذ الأزل، حتى من قبل أن أرى شكله، أو أتذوّق لحمه (لحمُه الذي أكلتُ نتفةً منه ذات يوم، للمرّة الأولى والأخيرة، كان في الواقع أشبهَ بلحم جاموسةٍ قضَت نحبها، بعد أن بلغت من العمر عتيّاً). وقد اشتدّ كُرهي له أكثر حين تبيّن لي أنّ له برجاً يحميه.

أمام هذا البرج السامق، باغتني سؤالٌ: ما نفعُ كلّ هذا؟ قد يصلحُ هذا العلوّ مقرّاً مركزياً لبنك من البنوك أو لشركة من شركات التأمين، فندقاً من خمس نجوم «دو لوكس»، مركزاً للتجارة والتسوّق، أو مجرّد شققٍ فخمة بأثمان خيالية، لكنه بالتأكيد لا ينفع أن يكونَ قفصاً لطيور «بيبي» على أيّ حال. فهذا الطائر - عادةً - بليدٌ جدّاً وخامل، وظيفته الوحيدة في الوجود هي أن يُغْنِي من جوع، ويُسمِن. وقد لا يُغني من أيّ جوع، ولا يُسمن إلاّ ذاته. لا همّ له سوى العلف ثمّ العلف ثمّ العلف حتى يتجاوز وزنُه خمسة عشر كيلو. يطير بالكاد لسنتيمترات قليلةٍ، ثم يسقط. هو ليس طائراً، بمعنى ما. ينتفض ويهرولُ مثل أبلهٍ مذعور، ويسهل استفزازه بأقلّ جهد. صوته مزعجٌ للغاية، لا يُشبه حتى صياح الديكة أونقنقة الدّجاج، فمن الأحرى أن يُشبه زقزقة العصافير أو صفير البلابل. إنّه في الواقع خليطٌ من لقلقة اللقالق ونعيب الغربان وزُقاء البوم. نذير شؤمٍ حقيقيّ لدى الكثيرين (أعرف بعضهم).

كنتُ أفكّر في هذا الشّؤم تحديداً، حين التصقت ريشةٌ كبيرة بماسح الزجاج الأماميّ، وعلقت لوقتٍ قصير قبل أن تدفعها شدّة الرياح إلى أعلى، ليبتلعها الفضاء الفسيح. في تلك اللحظة الخاطفة بالذّات، توقّف غضبي. لا أدري كيف! توقّف تماماً كأنه لم يكن. بدأ هديره في رأسي يخفّ تدريجياً حتى لم يعد يُسمع. كنتُ قد نسيتُ أمر البرج تقريباً. وانتابني - في المقابل - شعورٌ بأسفٍ مباغت، طافح وغير مفهوم. صرتُ فعلاً آسفاً، لا أدري لماذا. تخيّلتُ أن هذه الريشة سيُقدّر لها عمرٌ أطول من الجسد، الكريه والممقوت الذي سقطت منه. الجسد الذي سينتهي، عاجلاً أم آجلاً، في المطابخ والأفران، فوق زيت المقالي الفائرة، أو بداخل واحدة من تلك الطّناجر المسعورة. فيما الرّيشة اليتيمة، الريشة المسكينة التائهة في السماء، ستظلّ هائمةً تبحث عن مستقرّ لها في

الأرض، ولـو إلـى حيـن.

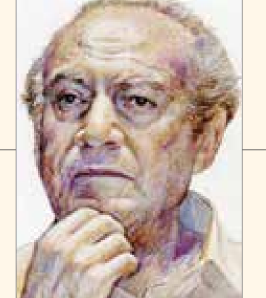
بقيـتُ حوالـي نصـف سـاعة علـى هـذه الحـال. أحملـق فـي البـرج، وأتابـع الرّيـش المتطايـر بـلا توقّـف، ومـن حيـنٍ لآخـر أشيـحُ بنظـري إلـى أسـفل الجسـر، حيـث ميـاه النهـرِ العكـرة تتمـاوج بعنـف. لـم أنتبـه فـي البدايـة إلـى الشـاحنة وهـي تتحـرّك وتبتعـد بمسـافة عنّـي. كنـتُ فـي تلـك اللحظـة لا أرى شـيئاً محـدّداً فـي الواقـع. كنـت لا أزال أحدّق فـي أعلـى نقطـة مـن السماء. لكـن حيـن دبّـت الحركـة بشـكل متسـارع فـوق الجسـر، وتعالـت أصـوات المنبّهـات مـن كل حـدبٍ وصـوب، انتبهـتُ فجـأةً، واندفعـتُ بـدوري إلـى الأمـام.

حيـن تركنـا الجسـر، صـار فـي إمكاننـا الرّفـع مـن إيقـاع السّـير بخفّـة أكبـر. وكان علـيّ أن أتحاشـى النّظـر طويـلاً إلـى البـرج، حتّـى لا أفقـد التّركيـز علـى الطريـق. كانـت الشـاحنة تسـرع أمامـي، فيتمايـل البـرج قليـلاً، لكنـه بـدا -عمومـاً- غيـر متأثّـر لشـدّة الريـاح. بقيـتُ أسـير فـي أثـره إلـى أن وصلنـا إلـى مفتـرق الطـرق. بعـد ذلـك، جـرت الأمـور كمـا تجـري عـادةً فـي كلّ صبـاح. انحرفـتُ يمينـاً إلـى شـارع جانبـيّ، وأكملـتُ طريقـي فـي هـدوءٍ إلـى وسـط المدينـة، فيمـا ظلّـت الشـاحنة تسـيرُ حثيثـاً علـى الطريـق السـريع. وبعـد ثـوانٍ قليلـة، نظـرتُ فـي إحـدى المرايـا العاكسـة: كان البـرج قـد اختفـى تمامـاً وراء التـلّ.

وصلـتُ إلـى مقـرّ الشـركة التـي أعمـل فيهـا، متأخـراً بأكثـر مـن سـاعة. كان المطـر يهطـل خفيفـاً وسـريعاً فـي تلـك اللحظـة. ركنـت سـيارتي فـي مـرآب الشـركة. وفيمـا أنـا أهـمّ بالترجّـل عنهـا، سـمعت صوتـاً غريبـاً ينبعـث مـن مـكان مـا قريـب. التفـتّ بسـرعة فـإذا بـي أمـام مشـهد عجيـب: صـفّ مـن طيـور «بيبـي» يسـير إلـى الأمـام، بانضبـاط شـبه عسـكري، نحـو بوابـة الشـركة. كان يتقـدّم الصـف ديـك أسـود كبيـر يطلـق مـا يشـبه صيحـة آمـرة، فتسـتجيب لهـا باقـي الديـوك البيضـاء بصيحـات مماثلـة.

عـادة مـا أقـوم بإبـراز بطاقتـي الممغنطـة لتسـجيل الدخـول، لكنـي هـذه المـرة لـم أكـن فـي حاجـة إلـى ذلـك، فالبوابـة كانـت مشـرعة، ولا أثـر لحـرّاس الأمـن. كان صـف الديـوك يختـرق باحـة الشـركة، ويتّجـه بشـكل آلـي نحـو السـلالم التـي تفضـي إلـى الطابـق المخصّـص لمكاتـب الإدارة. تبعـت الصـف وأنـا أتلفّـت بحثـاً عـن أثـر لباقـي العامليـن، الذيـن غالبـاً مـا يدبّـون كالنحـل فـي مثـل تلـك السـاعة، لكنـي لـم أر أحـداً. اخترقـت الممـرّ إلـى آخـره حتـى وصلـت إلـى مكتبـي. دخلـت المكتـب، وأحكمـت إغـلاق البـاب. جلسـت بهـدوء خلـف شاشـة الحاسـوب الكبيـرة، ثـم أخرجـت مـن الـدولاب علبـة مناديـل ورقيـة جديـدة. وفيمـا صـار المطـر ينقـر بشـدّة علـى زجـاج النافـذة، انهمكـت بجديـة بالغـة فـي تجفيـف الريـش الأبيـض الناصـع، الريـش المبلّـل بميـاه المطـر، الـذي كان يكسـو جسـدي بالكامـل.





د. محمد عبد المطلب

الحوار السماوي مع (آدم) و(إبليس)

(1)

إن الحوار الذي دار بين الله والملائكة كشف عن طبيعة آدم وذرّيّته البشرية، وأنهم مجبولون على (المعصية)، ولعل هذا هو الذي دفع الملائكة إلى سؤالهم عن سبب استخلافه في الأرض.

قبل مجيء الأمر الإلهي بنزول آدم إلى الأرض، كان يسكن الجنة مع زوجه حواء، يقول الكتاب الكريم: «وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلاَ مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ(19) فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ(20) وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ(21)» (سورة الأعراف)، لقد أدّى الشيطان مهمّته الإغوائية، وخدعهما بأن الأكل من الشجرة فيه مصلحتهما، لأنه يدخلهما في زمرة الملائكة، بل يمكن أن يدخلا منطقة الألوهية فيكونا من الخالدين، وهو ما يجعلنا نستعيد مقولة الملائكة عندما أخبرهم الله بأنه سوف يستخلف آدم وذرّيّته في الأرض، وكان رأيهم أن آدم وذرّيّته مجبولون على الفساد والإفساد، أي أن رأي الملائكة فيه جانب من الصواب، والدليل على ذلك هو استجابة آدم وحواء للغواية الشيطانية: «فَدَلاَّهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ(22)» (سورة الأعراف).

وبعد ارتكاب المعصية لاستجابة آدم وحواء للغواية الشيطانية، وإدراكهما لخطيئتهما، توجّها إلى الله قائلين: «قَالاَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ(23)» (سورة الأعراف)، ومع المغفرة الإلهية، جاء الأمر السماوي بالنزول إلى الأرض: «قَالَ اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ(24) قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ(25)» (سورة الأعراف)، وواضح أن الأمر جاء بصيغة الجمع، لأنه موجّه لآدم وحواء وإبليس.

إن أهمية هذا الحوار في توضيح الأسباب التي أدّت إلى خروج آدم وحواء من الجنة، ليكونا أول المغتربين في الوجود البشري، وأن خروجهما كان لاستجابتهما للغواية الشيطانية، أي أنهما كانا في صدام بين السلطة العليا والسلطة السفلى، لكنهما آثرا الاستجابة للسلطة السفلى، وربما كان مبرّرهما أن الشيطان (قاسمهما إنه لهما من الناصحين)، ولم يتصوّرا أن الشيطان يمكن أن يحنث في القسم الإلهي، ومن ثم كانت استجابتهما له، لكنهما لم يتماديا في خطيئتهما، فما إن أدركا جرمهما حتى توجّها إلى الله: «ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين».

(2)

في هذا المحور نلحظ أن الحوار بين الذات الإلهية وإبليس قد تحوّل إلى نوع من الجدل من جانب إبليس، وبدأ الجدل من خروجه على الأمر الإلهي بالسجود لآدم، ويحكي القرآن بداية الحوار في قوله تعالى: «قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَاْ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ(12)» (سورة الأعراف)، وهنا الردّ من إبليس بداية الجدل والمغالطة، التي لا تسوّغها المرجعية الدلالية للمفردتين (النار – الطين)، ومن ثم جاء الردّ الإلهي الحاسم: «قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَن تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ(13)» (سورة الأعراف)، ويوغل إبليس في تمرُّده: «قَالَ أَنظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ(14) قَالَ إِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ(15)» (سورة الأعراف).

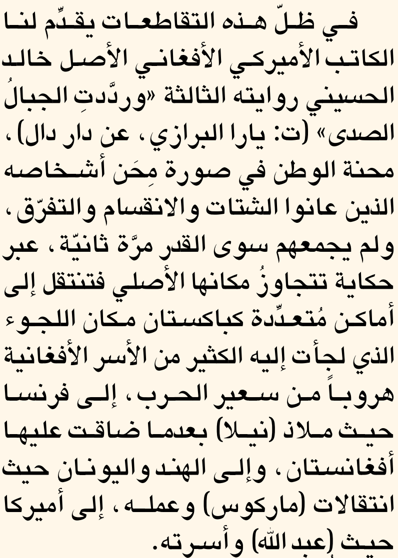
ويزداد إبليس في تمرُّده وعصيانه: «قَالَ فَبِمَا أَغْوَيْتَنِي لأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ(16) ثُمَّ لآتِيَنَّهُم مِّن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَن شَمَآئِلِهِمْ وَلاَ تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ(17)» (سورة الأعراف)، ويصل إبليس إلى ذروة التمرُّد: «قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ(82) إِلاَّ عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ(83)» (سورة ص)، وهنا جاء الأمر الإلهي النهائي القاطع: «قَالَ اخْرُجْ مِنْهَا مَذْؤُوماً مَّدْحُوراً لَّمَن تَبِعَكَ مِنْهُمْ لأَمْلأَنَّ جَهَنَّمَ مِنكُمْ أَجْمَعِينَ(18)» (سورة الأعراف).

ومن الممكن النظر في هذا الحوار بين السلطة الأعلى والسلطة السفلى على أنه درس للبشر الذين يسكنون الأرض في تعاملهم مع سلطاتهم الدنيوية – والتشبيه مع الفرق بالطبع –. وهذا التمرُّد من إبليس في مواجهة السلطة الإلهية التي إذا أرادت شيئاً فإنما تقول له: «كن فيكون» يعني - ضمناً - أن الله سبحانه هو الذي سمح له بهذا الاعتراض المتمرّد، ومن ثم كان الجزاء لأن إبليس اختار التمرُّد على الطاعة، وإذا كان ذلك كذلك، فنحن - البشر - لنا الحق في مواجهة السلطة الدنيوية بالحوار للوصول إلى الحقيقة والحق.

ماضٍ يُطارد أشخاصه

ممدوح فرّاج النّابي

في حكايةٍ تتقاطعُ فيها مصائر شخصياتها مع مصائرِ وطنٍ تكالبتْ عليه الأطماع والوصايا، لا فرقَ بين الاستعمار، منذ التدخّل السوفياتي، وبدء حركة الجهاد ضدّ المدّ الشيوعي. وما إن تمَّ طرد الشيوعيين حتى تنازع أصدقاء الأمس على التركة، فأنكهوا ما تبقى بصراعاتهم التي انتهتْ بحركة طالبان التي سعت إلى طمس هويّة هذا المجتمع الأفغاني الذي كان في خمسينيات وستينات القرن الماضي يشي بالتعدُّد والمدنيّة في كل مجالاته، إلى أن أجهزت عليه حرب قوّات التحالف ضدّ القاعدة.



في ظلّ هذه التقاطعات يقدّم لنا الكاتب الأميركي الأفغاني الأصل خالد الحسيني روايته الثالثة «وردّدتِ الجبالُ الصدى» (ت: يارا البرازي، عن دار دال)، محنة الوطن في صورة مِحَن أشخاصه الذين عانوا الشتات والانقسام والتفرّق، ولم يجمعهم سوى القدرِ مرّة ثانيّة، عبر حكاية تتجاوزُ مكانها الأصلي فتنتقل إلى أماكن مُتعدِّدة كباكستان مكان اللجوء الذي لجأت إليه الكثير من الأسر الأفغانية هروباً من سعير الحرب، إلى فرنسا حيث ملاذ (نيلا) بعدما ضاقت عليها أفغانستان، وإلى الهند واليونان حيث انتقالات (ماركوس) وعمله، إلى أميركا حيث (عبد الله) وأسرته.

يبدأ النّص بحكاية الأب سابور لطفليه عبد الله وباري عن الغيلان، وحكاية الأب الفلاح بابا أيوب الذي تخلّى مُجْبراً عن ابنه قيس، الذي يُحبه، للغول، كنوع مِن التمهيد لما سَيُقْدِم عليه الأب في مرحلة لاحقة من تركه ابنته باري لأسرة السّيد وحداتي. الفارق بينه وبين بابا أيوب أن الأخير في الحكاية الخرافية استطاع أن يواجه الغول ويصعد إليه، حتى إن الغول نفسه اعترف بشجاعته وقال له «كنت أختبر حُبّك»، أما الأب سابور فلم يجد جواباً لتساؤلات ابنه غير أن يقول في ندم «كنا مجبرين على التخلّي عنها، لقد قُطع إصبع لينقذ الكفّ»، ومع هذا فقد ظلّ الأب مُداناً في نظر ابنه، وهو ما حَدَا به لأن ينكمش على نفسه ويتقوقع، الشيء الوحيد الذى راهن عليه الأب هو النسيان لعبد الله مثلما أعطى الغول الجرعة السحرية لبابا أيوب، لكن- للأسف- «النسيان لم يحدث، بقيت باري تحوم حول عبد الله أنّى ذهب دون دعوة، كانت كالغبار العالق بقميصه».

وقد تتجاوز حكاية الغول التبرير للأب، إلى التأسيس لحكاية قوامها الفقد والتخلّي اللذان يسيطران على الرواية كلها، بدءاً من تخلّي الأب عن ابنته باري لأسرة سليمان وحداتي، وتخلّي معصومة لأختها بروانة عن الزواج من سابور، بعدما دفعتها من أعلى الشجرة وأصابتها بالعجز، وتخلّي مادلين اليونانية عن ابنتها الوحيدة تاليا التي تَشوَّهَ وجهها بفعل عضّة كلب، في صورة شعورها بالخزي من صورتها مما جعلها دائماً تضع الوشاح، ثم تركها لصديقتها أودي كي تعتني بها. وبالمثل تخلّي الطبيب إدريس عن وعده بأخذ روشي إلى أميركا لعلاجها بعدما أصابها عمّها إصابات بالغة، مروراً بتخلّي عمّ الطفل منار وزوجته عنه وإلقائه في مستشفى بعد مرضه القاتل، وصولاً إلى خذلان ماركوس لأمه التي كانت تعاني الاحتياج والقلق والخوف من الوحدة، وفزعها من العُزْلة والهَجْر ومع هذا فهو يُنْكِرُ احتياجها إلى هذه الأشياء، ويهربُ مُرتحِلاً في أنحاء العالم، مُحافِظاً على وجود محيط أو قارة تفصلُ بينهما، على حدّ وصفه. الخُذلان هو العنوان الأكبر، ليس فقط على مستوى الأشخاص، بل يشملُ أيضاً خُذلان الأوطان على نحو ما فعل محاربو طالبان بعد انتصارهم على العدوّ الشيوعي، ثم خذلوا الوطن بفرقتهم واقتتالهم، والعودة ببلادهم إلى عصورٍ لم تَعرفها من قبل، إضافة إلى قادةً الحرب الذين نهبوا المال العام، كما في صورة القائد بابا جان، والمغتربين الذين عندما عادوا فكّروا أولاً في مكاسبهم، قبل أن يُقدِّموا خدماتهم لوطنهم الذي أنهكته الحروب المُسْتَعِرة.

لا تنفصلُ مصائر الشخصيات، التي أقرب وصف لها أنها مُمزّقة، عن واقعها السّياسي المُضطرب، فتتقاطعُ مصائر أربعة أجيال مع الوطن المُشتَّت والممزَّق، فيصير شتات هذه الأُسَر شاهداً على ما حَاق بهذا الوطن مِن تفتيت وانقسام وضياع هويّته، مثلما تفتّتت الأُسَر، فمصائر الشخصيات جميعها مؤسفة، ومحبطة: إما بالعجز، كما هو مصير معصومة التي بقيت عاجزة في البيت مع نرجيلتها، أو بالإغراق في الخمر ثم الانتحار، كما حَدَثَ مع شخصية نيلا زوجة السّيد وحداتي، بعد أن رحلت إلى باريس، أو بالانزواء، كما هو مصير سابور الذي انطوى على نفسه، وهجر ما كان يتميَّز به من حكايات، أو بفقدان الذاكرة كما في حالة الأخ عبد الله الذي ينتهي به الحال في مصحّة عقلية بعدما فقد عقله، ونبي الذي مات بعقدة

تأنيب الضمير، فأودع البيت الذي تركه له سليمان وحداتي لباري كنوع من التكفير عن أفعاله، أو بالموت المُبَكِّر أو ما يُسَمى بالنهاية المأسوية، كما هو حال مادلين التي ماتت وحيدة بعد صراع طويل مع المرض، ولم يتنكرها أحد إلا بعد نشر خبر عن وفاتها في إحدى الصحف، رغم أنها كانت تسكن على بعد ستة شوارع مجاورة لماركوس، لمدة عشرين عاماً.

عودة جميع الأفغان بعد الحرب جاءت لتؤكِّد حالة طمس الهويّة التي خلَّفتها الحروب المتعاقبة، فالعودة في أغلبها لم تأتِ بحثاً عن الأمان أو استعادة مواطن الطفولة، بل- مع الأسف- كانت عودة مادية ؛ فجميعهم جاؤوا بحثاً عن ممتلكاتهم الضائعة، لا فرق بين إدريس وتيمور «لقد جئنا إلى كابول لنستعيد بيت أبائنا، ذاك هو كل ما في الأمر، لا شيء آخر»، كما ذَكَرَ للممرضة آمراً أديموفيك التي تعملُ مع قوات الإغاثة الدوليّة، لكن عثروا على وطن مختلف جعلهم في حيرة بين المساعدة وبين الحفاظ على ما حقّقوه من مكاسب في غربتهم. الحال نفسه لدى عمّ روشي الذي جاءَ بعد خلاف مع أخيه على ملكيّة البيت الذي عاشت فيه روشي مع عائلتها (أبويها، وأختيها، وأخيها الرضيع) في قرية على الطريق بين كابول وباغرام، فالعمُّ يَعتقدُ أنّ ملكية البيت تعود إليه بشكل شرعي، باعتباره أكبر سِنّاً من الأب، وهي ملكية قامَ الجدّ بالتوصية بها لابنه الأصغر الأحبّ إلى قلبه، وبالمثل بابا جان والد عادل قائد الحرب السابق، الذي لا تفارق المسبحة يده، ويغطّي فساده بالعمل الخيري وبخدمة سكان المنطقة، حيث استولى على أراضي الفارّين. ويتاجر في السلاح والمخدّرات.

وقد ارتبطت العودة عند القليل بفكرة البحث عن الجذور كما هي عند باري. العودة في مجملها تتوازى مع أفغانستان الحديثة التي مَثّلها حامد قرضاي، في إشارة إلى حالة الفساد التي استشرت، وقد عبّر عنها بحديث القاضي بأن أوراق القضية أُحرقت، وقد ظهرت ملامح الثراء عليه فجأةَ.

الذّاكِرة هي المُحرّك الأساسيّ للسَّرد، فمنها ينطلقُ السّرد، وإليها يعود، فيعمدُ إليها السّرد لترميم فجوات الحكاية في أثناء تنامي أحداثها بفعل الزمن الكرنولوجي، فيتخلَّل السَّرد المُتنامي ذكريات عن الطفولة وعن القرية وأحوالها، وعن العاصمة كابول والتغيّرات التي ألمّتْ بها منذ الملك نادر، وأيضاً عن العادات والتقاليد التي كانت تحكمُ هذه البقعة المكانية في الزواج. كما لا تأخذ الحكاية شكلاً واحداً؛ حيث ثمة تنوّع في حكيها، كما هو ظاهر في التنوّع بين الضمائر، وأيضاً التعدُّد في الأشكال السّردية حيث الرّسالة التي يتركها نبي لباري والتي تشغل الفصل الرابع، وهو الفصل الوحيد الذي يأتي بلا عنوان، من فصول الرواية التسعة التي أخذت عناوين زمانية كلها تتراوح بين عامي 1952 و2010. ومع أنها جاءت في صيغة رسالة إلا أنها تبدو وكأنها اعتراف من نبي بأخطائه، وتوغل الرسالة في الزمن القديم نسبياً حيث الحديث عن مقتل الملك نادر بطلق ناري واعتلاء ابنه زهير العرش 1933، كما تنتقل الرسالة بالأحداث من القرية شادباغ إلى كابول. وإلى جانب الرسالة هناك المقابلة الصحافية التي أجراها الصحافي إتيين بوستولر لصالح دار نشر بارالاكس في شتاء 1947 مع الشاعرة الأفغانية نيلا، وفيها تستفيض في الحديث عن طفولتها

وعن أبيها الأرستقراطي جليس الملك، ومستشاريه وعادات الأب وهواياته، كما تظهر صورة الحياة في عهد الملك أمان الله، وكيف منع تعدُّد الزوجات، وأراد تحويل البلاد إلى مدنية متنوّرة حديثة وعصرية، ورفض الحجاب، ومنع زواج الأطفال، وحثّ النساء على النهاب إلى المدرسة للتعليم، وما أثارته هذه القرارات من حنق وغضب الملالي والمشايخ عليه، بعد أن زلزل الأرض من تحت أقدامهم، فقد حدث تمرُّد الملالي عليه، وخَلَعوه من العرش. تتحوَّل الحكاية عبر الرسائل إلى ألغاز لا يتمُّ حلّها إلا بالرسائل والمقابلات، فرسالة نبي إلى باري عن حقيقته وحقيقة أبويها، تكشف الشيء الذي كانت تبحث عنه باري، وعجزت عن اكتشاف كنهته، فتأتي المكالمة التي قام بها ماركوس إلى باري بعد أن توصَّل إلى عنوانها عن طريق الفيس بوك.

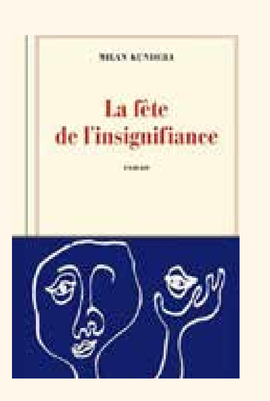
يؤمنُ خالد الحسيني بـ«أن القصص كالقطارات المتحرّكة، لا يهمّ أبداً من أين تركبها، لأنك ستصل غايتك عاجلاً أم آجلاً على متنها»؛ لذا فقد أخذنا في أجواء حكايات متداخلة، ومصائر شخصيات متوحِّدة في التمزّق والتشتّت رغم تباين بيئاتهم ليؤكِّد أن قدر الإنسان واحد، لا فرق بين الناس في كابول الذين مَزَّقتهم الحروب، أو الناس في الهند الذين فتكت بهم الأمراض، أو حتى اليونان التي استبدّت بها الأنظمة الاستبدادية، أو حتى في إفريقيا ممّن شردتهم المجاعات. المهم هو الصمودُ والمواجهةُ، وهو ما تحقّق عبر شخصيتَيْ تاليا، وروشي، لكن الأهمّ وجود مَن يُدَعِّم ويُسانِدُ.

عزفٌ على مقام السخرية

بدر الدين عرودكي

عشرة أعوام ونيّف مضت قبل أن ينشر ميلان كونديرا روايته التي صدرت مؤخَّراً «عيد اللامعنى» (منشورات غاليمار، باريس). لم يكن أحد يظن أنه سينشر شيئاً من جديد، لاسيّما أنه كان أوّل كاتب حيّ يدخل سلسلة مبدَعات الكُتّاب الكبار الشهيرة «لابلياد» حين جمعت أعماله في مجلَّدين اثنين، كما لو كان جَمْعُها إشارة إلى أنه، وقد بلغ الخامسة والثمانين من عمره، قد قال كلّ ما أراد قوله، وأنه يستودع كلَّ ما كتبه في هذه الطبعة المحقَّقة الأنيقة. لهذا كانت هذه العودة المُفاجئة بما أثارته من احتفال جماعي بها، من النقّاد ومن جمهور القراء على السواء تكريساً جديداً لو احتاج الأمر لمن يُعَدّ اليوم - بحقّ - أحد كبار الروائيين المعاصرين.

هذه هي رواية ميلان كونديرا الرابعة التي يكتبها بالفرنسية مباشرة (وقد أصدرتها منشورات غاليمار، على غرار سابقاتها الثلاث، ضمن السلسلة البيضاء التي خصّصتها منذ تأسيسها قبل نيِّف وقرن للكتّاب الفرنسيين بعد أن نشرت له رواياته الأولى المترجمة ضمن سلسلة «من العالم كله» المخصّصة للكتّاب غير الفرنسيين، تثبيتاً لاعترافها به كاتباً «فرنسياً») إلى جانب كتبه الأربعة حول فنّ الرواية. لكنها، في الوقت نفسه، الرواية العاشرة التي يكتبها كونديرا مع مجموعة وحيدة من القصص، كما لو أنه يريد أن يقول عبرها رواياته كلها من خلال ما اعتبره، ولا يزال، سواء في رواياته أو في روايات الروائيين الذين ينتمي إلى سلالتهم، الجوهر المقوِّم للرواية: السخرية. فما أكثر المرات التي كان كونديرا يلحّ فيها، في رواياته وفي كتبه الأربعة حول «فن الرواية»، على هذا العنصر المقوّم في جوهر ما يعتبره الرواية الحديثة من رابليه وسرفانتس حتى كافكا. وكان هو نفسه قد ألمح إلى حلم راوده زمناً طويلاً في رواية يكتبها على هذا النحو حين سَجّل في أول رواية كتبها بالفرنسية، «البطء»، سؤال زوجته، فيرا: « قلتَ لي غالباً إنك تريد أن تكتب يوماً ما رواية لن تكون فيها أية كلمة جادّة... أحذِّرك: انتبه: أعداؤك ينتظرونك».



وها هو يفعل. وها هي أخيراً الرواية المنتظرة، كلها، من عنوانها حتى الكلمة الأخيرة فيها، رواية السخرية المحضة، تجسّد الجملة التي استشهد بها في كتابه «فن الرواية» نقلاً عن ليوناردو تشاشيا Leonardo Sciascia: «لاشيء أصعب على الفهم، ولا شيء أصعب على التحليل من السخرية». ومن هنا رأى دوماً أن «كلّ رواية جديرة بهذا الاسم، أيّاً كان وضوحها، تنطوي على قدرٍ كافٍ من الصعوبة بسبب سخريتها المشاركة في جوهرها». فكيف يكون الأمر إذا كانت السخرية ليست جوهر الرواية فحسب، بل الرواية ذاتها مبنىً ومعنىً، كما هو الحال في «عيد اللامعنى»؟

في مقدّمته لمجموع مبدَع (الأعمال الكاملة) لكونديرا، الذي نُشِر - كما سبق القول - في مجلّدين ضمن سلسلة لابلياد، أشار الناقد الفرنسي فرانسوا ريكار إلى العناصر الأساس في الرواية الكونديرائية: «مزج المستويات (الواقعي والمُرام، عالم الشخصيات، وعالم الروائي)، مراكبة أزمنة مختلفة (الحقبة الراهنة، والماضي التاريخي)، استقبال أكثر أصحاب الأهواء تحرُّراً وخروجاً على المألوف». ومن الممكن أن يُضاف إلى هذه العناصر الثلاثة التي تَسِم التقنية الروائية، الشكلان اللذان طبعا رواياته التسع السابقة: العمارة الموسيقية في رواياته في صورتها البوليفونية، خصوصاً، كما تتجلّى في جمع عناصر مختلفة، بل ومتنافرة أحياناً ضمن وحدة متناسقة، مزج «الطبقات الصوتية»، واستخدام الأزمنة (لا مراكبتها فحسب) ضمن البناء نفسه، كما سبق له شرحُه خلال حديثه حول فنّ التأليف في كتاب «فن الرواية» من ناحية، والشكل الفودفيلي، أو التسلية، المتّسق، والأقرب إلى المسرح «والذي يقارب اللا محتمل».

حلم كونديرا بخيانة كبرى تطال هذين الشكلين معاً. وها هو يحقّق حلمه هنا، هنا أيضاً! فمع اعتمادها العناصر الأساس المذكورة جميعها، واستخدامها جنباً إلى جنب أو بصورة متداخلة الشكليْن معاً: البوليفونية، والفودفيل المسرحي، وباستعادتها ثيمات الروايات التسع بلا استثناء، تحقِّق «عيد اللامعنى» خيانتها، إذ تبتكر شكلاً جديداً يختلف في تجاوزهما عن كلِّ ما سبقه.

الموضوع، إذاً، ذو أهمية بما أنَّ الهدف هو اللامعنى بوصفه «جوهر الوجود»: «اللا معنى ياصديقي، هو جوهر الوجود. إنه معنا في كل مكان وعلى الدوام. إنه حاضر حتى في المكان الذي لا يريد فيه أحد أن يراه: في ضروب الرعب، في الصراعات الدموية، في أشدّ المصائب سوءاً. ذلك يتطلَّب الشجاعة غالباً للتعرف إليه في شروط على هذا القدر من المأساوية ولتسميته باسمه. على أن المقصود ليس التعرّف

إليه فحسب، بل لابدّ من محبَّته، اللا معنى، لا بدَّ من تعلُّم محبَّته (...) تنسّم، ياصديقي، هذا اللا معنى الذي يحيط بنا، إنه مفتاح الحكمة، إنه مفتاح المزاج الحسن.»..

ومن أجل ذلك لا بدّ من الدخول في أرجاء سبعة فصول يمكن أن نسمّيها مشاهد أيضاً، وفي زمان هو زماننا مع أزمنة مستعادة أيضاً من حقب تاريخية أخرى، ومتابعة تسع شخصيات تتحرّك فيها، استُعير ثلاث منها من التاريخ، وهي إن حملت أسماء مختلفة إلا أنها تشترك جميعها في الثيمة الأساس التي تتفرّع بدءاً منها، وتتشعَّب عنها إلى ما لا نهاية في ثيمات/تنويعات تقول جميعها عنوان الرواية «اللامعنى».

رامون، الهائم حباً بلوحات شاغال، لكن الطابور الطويل بانتظار الدخول إلى قاعة العرض يحمله على التراجع؛ شارل، الذي جاء إلى العالم على الرغم من إرادة أمّه، وصار مسكوناً بصوتها يلاحقه حيثما كان؛ وكاليبان، الممثّل العاطل عن العمل يؤدّي، كي يكسب عيشه، دور خادم باكستاني، مبتكراً لغة خيالية يحتمي بها من الآخرين. داردياللو، النرجسي الذي لا يهتمّ إلا بصورته. كواليك، الذي يجعل لا معناه المرأة لا مباليةً في حضوره، ومن ثَمّ هي أقرب منالاً؛ ثلاث شخصيات أخرى ستُستعار من التاريخ مباشرة: ستالين، وخروتشيف، وكالينين. وبين الفينة والفينة يتسلّل الراوي/الروائي إلى المشهد بخفّة ومهارة، لا يكاد يُرى بسببهما، كي يقدّم معلومة ما، أو يصحّح أخرى. على هذا النحو يبدأ روايته بتقديم أبطاله الأربعة، وينقلنا- في الوقت نفسه- إلى موسكو قبل عشرات من السنين: «بين مفرداتي ككافر، كلمة واحدة مقدَّسة: الصداقة. آلان، رامون، شارل، كاليبان، أحبّهم. وبسبب مودّتي لهم إنما حملت ذات يوم كتاب خروتشيف إلى شارل كي يتسلّوا قليلاً فيما بينهم».

هكذا وبينما يتنزّه الأبطال الأربعة في دروب حديقة اللوكسمبورغ، أو يكونون معاً في حفل استقبال، يتنقل بنا الراوي/الروائي، بلا حرج، من باريس اليوم إلى موسكو الأمس، كي نتابع اجتماعاً يرأسه ستالين، ونشهد معه تدشين عصر اللا معنى: كيف كان جوزيف ستالين يتسلّى في ممارسة الهزل العبثي أمام معاونيه الذين لم يكونوا يجرؤون على الضحك أمام زعيمهم الأعظم، خشية تفسير ضحكهم على أنه استهزاء به. وكيف صارت المدينة التي وُلِد فيها كانط تحمل اسم كالينينغراد، نسبة إلى كالينين...

ستستعاد خلال هذه النزهات ثيمات سبق وعرفناها في روايات كونديرا السابقة، لكنها تُعزَف هنا على مقام السخرية. من تفاهة الحياة اليومية إلى الفلسفة، ومن أكثر الأمور جدّيّةً كحقوق الإنسان إلى أشدّها خفّة أو مرحاً كالضحك، ومن معنى السعادة إلى العبث، مروراً بثيمة الإنسانية والإرادة، وبينهما السلطة. قُدِّمت هذه الثيمة الأخيرة من خلال مشهدٍ مثيرٍ يحاول فيه ستالين أن يشرح لمعاونيه سبب رفضه لفكرة كانط «الوجود في ذاته» وتفضيله عليها فكرة شوبنهاور القائلة إن العالم ليس إلا تصوُّراً وإرادة. يشرح ستالين: «هذا يعني أن لا يوجد وراء العالم- كما تراه- شيء موضوعي، لا يوجد أي «شيء في ذاته»، وأنه لكي نوجِدَ هذا التصوُّر، ولكي نجعله حقيقياً، لا بدّ من وجود إرادة؛ إرادة هائلة تفرضه». غير أن ستالين، وهو يمضي في شرحه، يستدرك: فتصوُّرات العالم هي بقدر عدد الناس. وهذا ما يمكن أن يؤدّي في نظره إلى الفوضى. كيف يمكن تنظيم الأمر- إذاً- إن لم يكن عن طريق فرض تصوُّر واحد على الناس جميعاً؟ غير أن هذا الفرض لا يمكن له أن يتمّ إلا بفضل «إرادة واحدة، إرادة واحدة هائلة، إرادة تعلو كل الإرادات. وهو ما أفعله بقدر ما سمحت لي به قواي. وأؤكّد لكم أنه تحت هيمنة إرادة كبرى ينتهي الناس إلى قبول أي شيء! نعم يا رفاق، أيّ شيء!». وكيف لا يقبلون، وهم الذين لم يجرؤوا على تكذيبه حين قصَّ عليهم كيف اصطاد أربعة وعشرين حجلاً على دفعتين: استطاع اصطياد نصفها في المرة الأولى لنقص في ذخيرته التي سار مسافة ثلاثة عشر كيلومتراً ليتزود بها ثانية، ويعود لاصطياد النصف الثاني الذي كان بانتظاره على الشجرة؟!

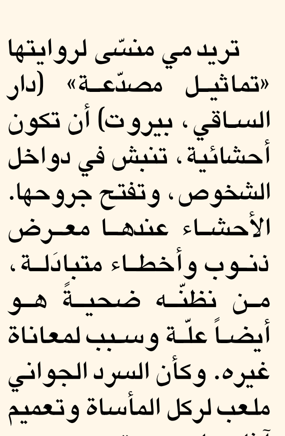
هل يسعنا أمام هذه السخرية المتدفِّقة في كل صفحات الرواية المئة وأربعة وأربعين، أن نخلص إلى أن اللا معنى هو في النهاية المعنى الحقيقي لكلّ ما يحيط بنا، أو لكلّ ما نعيشه؟

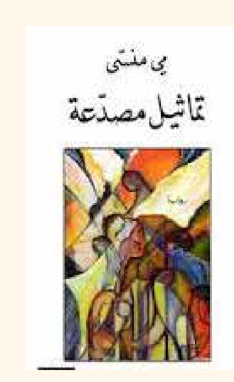
يقول رامون بوحي من هيغل: «فقط، اعتباراً من أعالي المزاج المرح اللامتناهي تستطيع أن تراقب تحتك، حماقة البشر الأبدية، وتضحك منها».

كما لو أن كونديرا أراد بهذه الرواية الأخيرة، أن يجسّد ما يعدّه فن الرواية بامتياز: فنٌّ إذ لا يثبت شيئاً، ولا يدافع عن شيء، يطرح السؤال باستمرار عن سرّ أو أسرار هذا الواقع الذي لا يكفّ عن سحرنا، والذي طالما أننا، وقد فهمنا منذ زمن طويل- كما يقول رامون لكاليبان- أنه لم يعد بوسعنا قلب هذه العالم، ولا تكييفه، ولا إيقاف سباقه المؤلم إلى الأمام.. لم يعد أمامنا سوى مقاومة وحيدة ممكنة: أن نتوقَّف عن أخذه مأخذ الجدّ.

جرحٌ يتمدّد سرداً

إيلي عبدو





تريد مي منسّى لروايتها «تماثيل مصدّعة» (دار الساقي، بيروت) أن تكون أحشائية، تنبش في دواخل الشخوص، وتفتح جروحها. الأحشاء عندها معرض ذنوب وأخطاء متبادَلة، من نظنّه ضحيةً هو أيضاً علّة وسبب لمعاناة غيره. وكأن السرد الجواني ملعب لركل المأساة وتعميم آثارها بدون تصويب محدَّد. الروائية والصحافية اللبنانية لا تكتفي بالإفصاح أداةً لِنَكْءِ سِيَر شخصوصها، بل تستخدم أدوات أخرى تراوح بين النفسي والروحي والفني. استنطاق الذوات المنتهكة عملٌ شاقٌ، خصوصاً عندما يستولد الانتهاك ذنوباً متضادة، ويلتبس بها. عندها تزول الحدود بين الفعل وأثره، بين التجربة وتاريخها، وبين الأخطاء وضحاياها، لتغدو الشخوص أسيرة وجودها الهشّ القائم على الخلط والتأرجح.

قد يفسِّر ذلك امتناع الكاتبة عن رسم خريطة بيانية لقصتها تتصاعد درامياً تبعاً لمصائر الأبطال وتحوُّلاتهم. القليل من الحاضر يتجاور مع الكثير من الماضي، وبينهما تحضر الوقائع والأحداث بوصفها حالات مفتوحة على انفعالات الشخوص وأحوالهم المنزّهة عن الزمن. الاغتصاب الجنسي المتكرّر الذي يصيب هاني العاصي خلال طفولته من قبل والده، يتحوَّل إلى جرح غائر يصعب طمسه أو تحوير تفاصيله. وحدهم سكان الدير الذي استقرّ فيه مصادفة، بعد وصوله إلى مرسيليا لمتابعة تحصيله العلمي، يساعدونه على التطهُّر وبلوغ الصفاء النفسي الذي افتقده سابقاً. المجرّد الروحي الذي يبديه الرهبان، عيشاً وسلوكاً، ينازع تلك الحسّيّة المنتهَكة عند هاني. الجسد المتشقّق إهانةً وذلاً، يجدُ في الفناء حلاً مؤقّتاً يعينه على تحمّل أعباء الذاكرة الأليمة.

بعد خروجه من الدير وانخراطه في تعلُّم النحت يتَّخذ صراعه مع مفاعيل الاغتصاب الطفولي منحىً مختلفاً، هو مناقض تماماً لذلك الذي برز خلال إقامة هاني في الدير. التماثيل المصدَّعة التي انشغل بنحتها تصبح معادلاً ماديّاً لذاكرته. المادة الصلصالية ليست مجرَّد أداة لتمثيل المأساة، هي أقرب إلى ترميم المادة اللحمية المنتهَكة على يد الوالد. يتداخل التمثال مع الجسد ليتبدَّل الألم، ويتحوّل الإزميل من أداة لصناعة الفن إلى أداة اغتصاب. ما يطلبه هاني من تماثيله هو الذود عنه قليلاً، مقاسمته بعضاً من أوجاعه المتراكمة.

تلك الأوجاع، حرصت الكاتبة على تعميمها لتشمل أفراد العائلة. الأخت يمنى تصاب بالبارانويا بعد أن تتمكّن الشكوك منها، وتتَّهم زوجها بالتحرُّش بابنهما على غرار ما كان يفعل والدها مع هاني ليستقرّ حالها في مصحّ للأمراض النفسية. توسيع المأساة كما تريده منسّى ساهمَ في تمييع صورة الجلّاد الذي يحضر في ذهن الضحية كضحية مضادّة دفع ثمن فعلته نبذاً اجتماعياً. الكاتبة لا تريد أن تعزل جرح بطلها، وتحوّله إلى حالة خاصة تُبين من خلاله المجتمع الذي تسبَّب في مأساته. على نقيض من ذلك تحاول منسّى فتح الكارثة على وجوه وأشكال وتواريخ ووقائع متنوّعة.

في هذا السياق -تحديداً- يمكننا أن نفهم حكاية روكو صديق هاني القديم المتحرّر من أصول إفريقية، الشاب ذو السحنة السوداء يختصر تاريخاً من الاستغلال الاقتصادي الممارَس ضدّ شعبه، ما دفع هاني إلى نحت وجهه تمثالاً، محاولاً بذلك إدخاله في سرديّة الاغتصاب التي تطغى على حياته. هكذا تمدّ الكاتبة جرح بطلها خارج السياقات المحتملة لسيرته التي تنتهي بالدير نفسه الذي زاره قبل سنوات، في كناية واضحة عن هزيمة هاني جسدياً أمام الانتهاك الذي ألمّ به، واستسلامه للتجريد الروحاني الخالي من أيّة حسّيّة تذكِّره بمصابه.

جُرْح هاني الذي استكان أخيراً في دير مسيحي، جعلته منسّى ذريعة لكتابة لولبية لا تكترث لخطٍ سردي محدَّد. ذاك أن تصدُّع الشخوص وشقاقهم النفسي انعكس على السرد الذي بدت عناصره موزَّعة على تقنيات متعدِّدة. ما جعل الحاضر متداخلاً مع الماضي يزيده وقائع وأحداثاً، ويستزيد منه. لعبة الزمن ليس واردة في كتابة مي منسّى حيث إن التفاصيل قابلة دائمة للإيقاظ، طالما أن الأبطال مرهونين لمصائر تراجيدية، تبدأ بما هو خاصّ للتوسُّع لاحقاً، وتشمل جميع جزئيات السرد.

بهذا المعنى، فإن كتابة منسّى جرحية الهدف والوظيفة، تلاحق أوجاع الشخصيات لتجعلها مادة رئيسية للسرد، لكن الوجع عندها ليس بكائياً يستجدي تعاطف قارئه وشفقته، هو أداة لنبش الذوات المقهورة والتسلُّل إلى الدواخل، حيث لا يبقى الوجع معزولاً وخاصاً، بل يتوسَّع نحو حيوات جديدة قابلة للنبش أيضاً.

نقد النقد، وكشف الخطابات النقدية العربية

د. هويدا صالح

«إن النقد مادته الأدب والحياة. النقد قراءة. هو تخيُّل بأن القارئ كاتباً، ويمكن أن يكون المشاهد كاتباً إذا كان العمل الإبداعي مرئيّاً (سينما، ومسرح، وفن الشارع..)، والسامع كاتباً أيضاً إذا كان العمل الإبداعي سمعياً (الغناء، والحكي المسرحي، والعزف». هكذا ينظر أحمد الواصل في كتابه «سيادة الكلام / فعالية النقد» (منشورات ضفاف، بيروت) إلى المشهد النقدي العربي منذ النقاد القدماء وحتى اليوم، كاشفاً عن رؤيته لتلك النظريات النقدية التي يفيد منها النقّاد في كشف خفايا النص السردي والشعري.

يكشف هذا الجهد الذي وضعه أحمد الواصل بعمق عن حيرة المثقَّف العربي تجاه تراثه النقدي، وتجاه النظريات النقدية التي استوردها النقّاد العرب من الغرب، ولا تتوقّف أسئلة الواصل عند تساؤلات تُسائل النقد ونظرياته، بل هو يسائل الحضارة، ويكشف عن قلق وجودي يعاني منه المثقَّف العربي، حيث يرى أنه قد تكشَّف له أن «الحضارة في دورة جدلية تنتقل في الزمان والمكان من عصر إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، وأن التراث يتمثّل أكثر من وجه في بعده الاجتماعي، والبعد الهوياتي، والبعد الإنساني».

في الجزء الثاني من مقدِّمة الواصل يكشف لنا تاريخه النقدي، وعلاقته بالنظرية النقدية، من خلال الحديث عن المعارف النقدية والثقافية التي حصّلها من خلال قراءاته ودراساته النقدية، ويتوصّل إلى قناعة رؤية للمشهد الثقافي والنقدي يتمثّل فيها أهَمّية الغوص في ما يُسَمّى «الأنثربولوجيا الثقافية»، يقول: « تعزّيت بالمعرفة اللغوية التي قادتني إلى الأنثروبولوجيا الثقافية بفضل أستاذي فالح العجمي الذي درست عليه مادة (فقه اللغة العربية)، وبالمعرفة النقدية التي منحتني دربة وتمكيناً من النقد والتحليل والتفكير بفضل أستاذي حسين الواد، الذي درست عليه (تاريخ النقد العربي).

الكتاب مقسّم إلى فصول تحمل عناوين متفرّقة لدراسات يكشف فيها الواصل نقد النظرية النقدية ورؤيته لها، جاء القسم الأول تحت عنوان: «نقد الكلام»، وقد قسّمه إلى ستة فصول، حاول فيها أن يكشف عن الأصول الأنثربولوجية للنظرية النقدية العربية، وحفريات معرفة العرب للنقد، وعاد بتلك الحفريات إلى نقّاد العرب القدماء: قدامة بن جعفر، والجاحظ، والجرجاني، وغيرهم: «ابتدأ تاريخ النقد الأدبي في عصر عربي إسلامي يحمل عبر مشترك حقوله ما يجعلنا نزمِّر أنفسنا في دائرة ثنوية لمقتضى النقد الأدبي عند العرب في تحوُّلات تاريخية ليضعوا أوزار همومهم المعرفية الحضارية عبر شقّين: نشوء من الداخل إلى الخارج، وتسرُّب من الخارج إلى الداخل». ويأتي القسم الثاني من الكتاب تحت عنوان: «سَيِّبا الكلام» وتقصد فيه أن يكشف الدور النقدي للناقدين الكبيرين إسماعيل أدهم، وعبدالله عبد الجبار. تحدّث الواصل عن شخصية إسماعيل أدهم الناقد الأدبي والباحث في الأديان يقول: «غير أن شخصية العالم الفيزيائي والباحث التاريخي في الأديان غَيَّبَت شخصية الناقد الأدبي ،فهو حين كُلِّف من كلية الآداب التركية التابعة لجامعة اسطنبول بدراسة التاريخ الإسلامي والأدب العربي بين 1936 و 1940 قد نشط في دراسة الثقافة العربية مطلع القرن العشرين، حيث اختار مجموعة من المثقَّفين وأعمالهم الأدبية والفكرية. وفي حديثه عن عبدالله عبدالجبار يرى أنه: «يخرج إلى دائرة خاصة في النقد حيث لم يكن ضمن إطار النقد الذي يُعنى بالنظرية البلاغية أو الشكلية، بل ينحو نحو النظرية الأدبية المضمونية، وهو، بالإضافة إلى ذلك، يتبنّى المنهج الأيبيولوجي في النقد الذي يبحث عن وظيفة الأدب».



وفي القسم الأخير من الكتاب الذي عنونه بـ «حوار الكلام» يعرض عدداً من الحوارات أقامها مع ثلاثة من النقّاد العرب، يكشف فيها عن المشروع النقدي والفكري لهؤلاء النقّاد، ويُنهي كل حوار بسيرة ذاتية أدبية لهؤلاء النقّاد، وهم سعد البازغي وكتابه «المكوّن اليهودي في الثقافة الغربية»، و حاتم الصكر وكتابه «حلم الفراشة: الستينيات أزهى مراحل الثقافة العراقية»، وأحمد بوقري وكتابه «السيف والندى: النقد الحضاري بديلاً عن النقد الثقافي».

هكذا استطاع أحمد الواصل أن يطوف بنا بين النظريات النقدية قديماً وحديثاً داعياً إلى إنتاج نظرية نقدية عربية تستوعب المشروع الإبداعي العربي.

«كعصفورةٍ أتعبها الترحال»

عماد الدين موسى

لعلّ الخيط الوحيد والجامع لقصائد المجموعة الشِعريّة الجديدة «لكلّ شهوةٍ قطاف»، (دار نقوش عربية، تونس)، للشاعرة التونسيّة هدى الدغّاري يكمن في تناول تلك العلاقة الإشكاليّة بين ثنائيّة «الروح - الجسد»، من وجهة نظر مختلفة ومغايرة، وجهة نظرها هي، فالجسد ملائكي وله جناحان، بينما الروح هي من تُهيه للظلمة.

المعاناة الوجوديّة المركّبة، منذ تفّاحة آدم وحتى تفّاحة نيوتن، تختزله الشاعرة في قصائد هذه المجموعة كثيمةٍ مركزيّة لها، مستعيدةً تلك اليوتوبيا التاريخيّة حول جدليّة العلاقة بين الروح والجسد، ومن ثمّ قَوْلَبتها، وذلك بإظهار الجانب الآخر/ المخفيّ أو المضمر لكلّ منهما، من دون أن تفقد القصيدة دهشتها المطلوبة، أو أيّاً من شروطها الإبداعيّة، بل تكاد تكون الحجر الوحيد لديها، تُحَرِّكُ به مياه القصيدة الراكدة. حيثُ تقول: «كم شقيٌّ أنتَ يا جسد/ وجناحاك/ مثقلانِ برعشة النهايات/ كم موحشٌ أمرُك/ والروح تُهديك للظلمة/... / كم شقيّ أنت يا جسد/ كم شقيّ/ أن تبتذئَك الأرضُ/ بظلمة الرّحم/ لتنهيكَ/ في ظلمة بلا قرار».

تعقد اللغة في الديوان حبالها على جماليات الشِعريّة الآسرة، تتأرجح بين الاتّكاء على خفّة التعابير الحسيّة وغنائيتها، وأخذِ صفائها من أجواء التداعيات الصوفيّة/ العرفانيّة، لتتجلّى في أبهى صورها. فيما القصائد تأتي على شكل لوحات ومشاهد مُتتالية، أخّاذة وغاية في البراعة والإدهاش.

في لوحة/ قصيدة «انتظار»، تتداعى الأحاسيس وتشفّ في سلاسةٍ وعذوبةٍ، كأنها قادمة من مكان نقيّ وحميم، ربما هو النبع أو الطفولة أو الفردوس، لتصل إلى ذروة التوحّدِ والتشكّل: «أنفاسي يخالطها جمرُ الانتظار، / وأنتَ كرْسيّ في محطّة قطارات.../ أنفاسي يخالطها لهيبُ المجرّة، / وأنت حيث أنت:/ كرْسيّ هرم/ يبيع الغفوة للمارّين/ ويستلّ الشوقَ من فلول الذاكرة/ علّها تختصر المسافة بيني وبينك...».



وإذا ما تأمّلنا هذا المشهد المقتطع باعتبارهِ جزءاً من الكل، فسوف نحصر سماتِ الكل من خلاله، فنجد تكرار مفردة «الأنفاس» في إشارة إلى استنشاقِ رائحة الغائب، بينما نجد الجمر واللهيبَ كدلالة على حرارة المشاعر ودفقها، وما اختصار «المسافةِ بيني وبينك» سوى دليل لقاء مُحتَّم.

بدورها الدقّة في توزيع الفواصل والنقاط مع خلوّ النص من النقطة في نهايته، منحاه الحيويّة وسهولة القراءة والتلقّي، وجنّباه التفكّك أو التقسيم إلى جملٍ غير مترابطة.

نلتمس لدى الشاعرة هدى الدغّاري إستراتيجيّة واضحة في الاشتغال على العنوان، «بوصفه الاسم الدالّ على شخصية النص ومعالمه وسماته وعلاماته»، سواء من حيثُ جماليّة اللغة الشِعريّة وخصوصيّتها، وإظهار فسحةٍ للتأمّل قبل الشروع بقراءة النص، لدرجة أنّ بعض العناوين تكاد تكون- في حدّ ذاتها- قصائد مستقلّة، كما في: «لا شيء يمنع الأغنيات قبل أوانها»، و«مثل ظبية هاربة»، و«رعشتي أمامك بخور»، و«مطر يلقي بثرثرته على المرايا»، أو من حيثُ العمل على المفارقة والتضاد، كما في: «دفءُ يديكَ وثليْجاتُ أناملي»، و«أصفُ حبّي وأتحسّس لهيبك»، و«غرق يناديني».

لا تملُّ الشاعرة من طرح أسئلة وجوديّة، كون الشِعر في أحَد أهمّ جوانبه الإبداعيّة، يذهب إلى المزيد من التساؤلات، سواء تلك التي تخصّ محاورة الآخر: «إلهي لِمَ أخوضُ الحروبَ الخاسرةَ، معه/ لِمَ أشُقُّ أرضاً ملغومةً بحبّه، / ما دمتُ كل مرّة أعودُ إلى حضنه/ وأنام كعصفورة أتعبها الارتحال». أو تلك الأسئلة التي تخصّ صراع الإنسان مع الموت، من دون أن تجد الإجابة أو التفسير لهذا اللغز الأبديّ، بل تترك القارئ في الحيرة: «من يكشفُ سرَّ الغريبة، في كوخها المُسوّر؟/ من يدقُّ أجراس الغريبة في وادي السراب؟/ من يسألها عن حزنٍ، / ويظلُّ يُقلّمُ أظافر الموتِ، / ويُفتّتُ وحشة الطين في هباءات الخواء؟».

ثمّة بينَ ثنايا قصائد هذه المجموعة حكاية عُشق، على شكل حواريّة بين عاشقين، تسردها الشاعرة وكأنها مجرّد راوية لها، تذكّرنا بقصيدة سليم بركات «ديرام وديلانا»، حيثُ تقول في أحد المقاطع: «ثابتٌ هناك، على عتبة العواصفِ/ يخْترقُ وجْنتيْها الجامحتين/ ويرشُقُ حِباله الخَفيّةَ/ في خطوها/.../ لا يلِجُ مساربَهُ الوعرَةَ/ إلا ارْتجافُ قدميها/ لا يُشْعل ظلالَ دغْلهِ/ إلا وَمْضُ عينيها»، «لم يكن طيفاً ذاك العابرُ بين نبعين/ كان نحّاتَ خطو/ يتبعُ خلخال كاحلها/ كصَفّ سرْول/ يمدّ ظلاله/ إلى شمس هاربة»، «ليس لي مالي/ سوى ضوئهما/ في نافذة ارتجافي».

الشاعر في متاهته

نجاة علي

في السيرة الذاتية «متاهة الإسكافي» للشاعر عبد المنعم رمضان (دار الثقافة الجديدة، القاهرة) يجد القارئ نفسه مدفوعاً - رغماً عنه - إلى الدخول في هذه المتاهة، ومرتبكاً أمام تصنيف هذا العمل. فقد حرص عبد المنعم رمضان بمكر المبدع، على أن يترك القارئ حائراً أمام تصنيف عمله الذي تتقاطع فيه كثير من الأنواع الأدبية.

ولعلّ أهم ما يميّز فن «السيرة الذاتية»، الذي هو، بطبيعته، من أكثر الفنون مرونة، قدرته على الانفتاح، فهو يمتلك القدرة على استيعاب ألوان متعدّدة من الكتابة، الأمر الذي يجعله لا ينغلق على نفسه داخل قوانين تجنيس صارمة، ويجعل الحديث عن تداخل الأنواع الأدبية وتفاعلها أمراً مفهوماً.

وأحسب أن الأجناس الأدبية، في نهاية المطاف، ليست إلا أنماطاً عقلية ومفاهيم لها صلاحية تاريخية، يساعد استخدامها على تربية الحسّ على النظام فحسب، ومن ثَمَّ يمكن أن تكون مرشداً للناقد، وكذا للمؤلف.

ومن يقرأ هذه السيرة الذاتية المكوَّنة من ستة فصول، يدرك ببساطة أنه لا توجد حيطان صينية بين الأجناس الأدبية، حيث استطاع الكاتب الاستفادة بمهارة من آليات الشعر والسرد على حدّ سواء، فهذه السيرة تنتمي إلى أرض الشعر بالدرجة نفسها التي تنتمي فيها إلى أرض السرد: «كأنه أبي، كنتُ ذلك الطفل الذي خياله أكبر من دوران رأسه، وأحلامه أكبرمن دوران كلامه، أشتهي غير المتاح، وأتلمّظ على غير المسموح، أمّي أجمل من أمّي، وأبي مثل شبكة أطرحها في الماء وأصطاد بها ما يعنيني الحصول عليه، إذا غاب أبي أخفض أذني وطرف عيني وأتخيّله».

لا شكّ أن السيرة الذاتية هي فن الذاكرة بامتياز، إذ غالباً ما يكون شاغلها الأساسي، الحفر في الماضي أو نبشه، وهو الأمر الذي يبرّر فكرة التداعي الشائعة إلى حدّ ما في فصول هذه السيرة، خاصة أن صاحبها كتبها بعد أن تجاوزالخمسين. وهي مرحلة يزداد فيها القلق الوجودي وأسئلة الحياة والموت، ولعلنا نراها بشكل أكثر وضوحاً لدى الشعراء المهووسين- أصلاً- بفكرة الزمن. وتغدو الكتابة حينها محاولة لاستعادة الزمن وتثبيت لحظة بعينها ومحاولة لاستعادة الذاكرة التي بدت لصاحبها كأطياف عابرة بخفّة تارة، وكأشباح تطارده تارة أخرى.

يبدو عنوان الكتاب دالّاً إلى حَدّ بعيد، فالإسكافي يعني في اللغة «صانع القوالب»، وهو هنا أقرب توصيف لطبيعة الشاعر الذي هو صانع «قوالب اللغة»، وهو أيضاً-في الوقت نفسه- محطّمها وأول المجترئين عليها.

وربما يلفت النظر انشغال السيرة بحفر المناطق الغائرة في اللاوعي، ويفضح المسكوت عنه، ولعلّ أبرز هذه المناطق الملتبسة والمعقَّدة في حياة الراوي، هي علاقته المركَّبة بأخته الكبيرة التي يكشف عنها النص بجرأة، إذ ثمة مواضع تكشف -عند تتبعها- عن لا وعي الراوي تجاه أخته في مرحلة الطفولة والصبا أكثر مما تتحدَّث عن وقائع، فأغلب الحكايات الموجودة محض خيال صنعه اللاوعي: «ذات مرة جرؤت، وحكيت لأختي كل حكاياتي عنها، فصمتت فترة، ولم تغضب مني، لكنها قالت لي: هل كنت تحبّني كل هذا الحب، وتتخيَّل عني كل هذه الأشياء ولا تكلِّمني عنها؟».

نلاحظ أن الكاتب استبدل الكتابة عن ذاته، باكتشاف هذه الذات وإعادة بنائها في علاقات النص التي تصل الخيالي بالواقعي، والحقيقي بالمجازي عبر تعاقب أزمنتها المتداخلة؛ إذ يظهر الراوي داخل النصوص بلا ملامح واضحة أو محدَّدة، بل أقرب إلى شذرات متناثرة هنا وهناك، يجمّعها القارئ من خلال فصول السيرة ومن خلال الشخصيات فيها. ما يجعلنا نرى أن هذه السيرة تفتقر إلى مفهوم البناء التقليدي حيث يمكننا أن نغيّر في ترتيب الفصول من دون أن يحدث خلل كبير.

ولعل هذا البناء غير التقليدي هو ما يغري القارئ بقراءة السيرة عدة مرات ليتمكَّن من رسم ملامح شخصية الراوي، ويعيد رسم العلاقات بين الشخصيات بالرجوع إلى أجزاء أخرى متفرّقة من النص من حين إلى آخر.

الزمن في «قلب متاهة الإسكافي» متداخلٌ، ولا يمضي في نظام تسلسلي. وتبدو الحكايات كما لو كانت أشبه بالمرايا التي يرى الراوي فيها ملامحه، ويكتشف نفسه من خلالها، وكأنه يرى نفسه في مرايا الآخرين، في انعكاس صورته عبر مراياهم. وللمرآة أيضاً صلة وثيقة بـ«الحكاية»، ومن ثَمَّ بعالم الخيال، الذي تتنوَّع علاقاته بالعالم الواقعي، ولكنه يحتوي قدراً من الحقيقة.

وينبغي، في النهاية، الإشارة إلى أن جماليات هذه الكتابة ليست في كونها «اعترافية»، بل إن جمالياتها تكمن في قدرتها على منح اكتشاف عوالم أخرى أكثر إثارة.

شاعر الإسكندرية، رسّامها

محمّد عبد النبي

ما الرواية التاريخية؟ ما حدودها المميّزة؟ ألا تشتمل كل رواية على شيءٍ - ولو كان هيّناً- مما نسمّيه التاريخ؟

أسئلة من هذا القبيل قد تناوش القارئ أمام كل رواية تجلب حكايتها وعالمها من زمنٍ بعيد، وهكذا كان هو الحال مع رواية الشاعر السكندري عُمر حاذق، بعنوانها «لا أحب هذه المدينة»، الصادرة في طبعة بسيطة، حيث تأخذنا إلى الإسكندرية بعد نحو قرن واحد من ميلاد المسيح، وفي عزّ جبروت الحكم الروماني واضطهاده للمسيحيين الأوائل، حيث نتعرّف إلى (حوري) الفلاح الفيومي البسيط، الذي يؤاخي حماراً، له اسمه نفسه، من المهد إلى اللحد، ويهوى الرسم، ومن أجل أن يتعلّمه، ويبرع فيه يترك أمه وأخته في نجعه الصغير مرتحلاً إلى المدينة الكبيرة، مركز العالم وقتها، الإسكندرية، حالماً بالثراء والشهرة.

إسكندرية هذه الرواية شيءٌ آخر غير الإسكندرية الكوزموبوليتانية التي قد نراها محتفى بها وبغرابتها ومتاهات شوارعها وتشعُّب علاقاتها الإنسانية، سواء عند لورنس داريل في رباعيته، أو في قصائد كفافيس التي أعلنت عشقاً ممتزجاً بالكراهية لهذه المدينة السحريّة. كما أنها أيضاً ليست مدينة إدوار الخرّاط التي رغم حسّيّتها وأرضيّتها تكاد تحلّق في السموات العلى كأيقونةٍ فريدةٍ تستوعب الإنسانية بأجملها في داخلها، ولا هي إسكندرية إبراهيم عبد المجيد الخاصة بالعمّال الغلابة والممرضات الجميلات والسكة الحديد، في لحظات فارقة من التغيّر الاجتماعي. إنها إسكندرية عُمر حاذق، إسكندرية الحكم الروماني الغاشم، والسخرية من الفقراء والفلاحين المصريين والغلابة، إسكندرية لعلّها لا تختلف كثيراً عن إسكندرية اليوم، حيث الناس إمّا متغرّبون لا يجمعهم شيء بتراثهم أو مجرّد فلاحين سُذّج وموضع سخرية، والكلّ يرزح تحت حكم إمبراطورية خارجية هائلة مثل الأخبطوط ولها ملامسها المحلّيّة التي تصل إلى كلّ فج عميق. إنها إسكندرية القسوة والاضطهاد والإبعاد والسجن والتعذيب، إسكندرية لا تقبل الاختلاف أو الآخر أو التعدُّدية، شيءٌ لا علاقة تربطه تقريباً بإسكندرية يوسف شاهين في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين.

هذا الفلّاح الساذج المغترب في الإسكندرية هو نفسه الرسّام العذب الرقيق الذي أبدع بورتريهات الفيوم الشهيرة والبديعة، وهذه، هنا، ليست معلومة تاريخية بقدر ما هي اللفتة الخيالية التي اشتغلها عمر حاذق في لعبته الروائية، وقد استطاع أن يستنطق تلك الوجوه الخالدة التي تبدو كأنها رُسِمتْ أمس فقط، ونظرات عيونها الواسعة المتسائلة أو الأسيانة، والتي تطلّ علينا من وراء السنوات والحقب والأماكن، لتطرح سؤال الإنسان ذاته، سؤال المصير والمعنى والخلود والحرية. تتبّع عمر حاذق رحلة هذا الرسّام وتطوّر وعيه برهافة وسلاسة، من اعتقاده في الديانة المصرية القديمة، وتعصّبه لآلهتها المتعدّدة، إلى إيمانه بالمسيحية، ملمّحاً، ببساطة، ومن دون جعجعة مدرسية، إلى الأواصر والصلات العميقة والعضوية التي تربط التراثين والعقيدتين، فكأن حورس الشاب لم يكن عليه أن يقطع مسافة شاسعة من الدين القديم إلى الجديد، بل إن هي إلّا خطوة واحدة في الاتّجاه نفسه.

رغم الخلفية الشعرية، بل «الخليلية»، لعمر حاذق، فقد أتت روايته الأولى تكاد تكون نقية من مشكلات اللغة الشعرية، سهلة الزخارف ومعقّدة الصور وغريبة المفردات، فعرف كيف ينسج مشاهده معتمداً- في الأساس- على لغة الصورة والمشهد والانتقالات السلسة والملعوبة بذكاء بين فقرة وأخرى، من دون أن يفوته توشية سرده بصورٍ شعرية صغيرة وحادّة مالَ- غالباً- إلى أن ينهي بها فقرات سرده. ولولا شغفه بالأشعار المصرية القديمة التي رصّع بها الرواية من دون ضرورة كبيرة، لما أعاق أي شيء تدفّق سرده السيّال والهيّن، ولولا السرعة والتلهُّف في الصفحات الأخيرة من روايته لانتظم إيقاعها كوحدة سردية متماسكة. كل هذا لا ينفي أننا أمام تغريدة سردية صغيرة، تغرّد للحق والحب والجمال، بلغة بسيطة ونقية، ومشهدية تنصت إلى الطبيعة المصرية، سواء طبيعة الأرض في مظاهرها الساطعة أو الطبيعة الإنسانية الطيّبة والمعقّدة والغنيّة لإنسان هذه الأرض.

عمر حاذق مبدع هذه الرواية الصغيرة الجميلة قُبض عليه مؤخّراً في إحدى المظاهرات الخاصة بذكرى خالد سعيد، أيقونة الثورة المصرية، وحُكِم عليه بثلاث سنوات سجناً، ثم فُصِل من عمله في مكتبة الإسكندرية، رغم أنه لم يرتكب أية جريمة تخلّ بالشرف، بل لم يرتكب جرماً من الأصل، ويحقّ لنا أن نسأل – كما تساءل هو في روايته عن فقراء بلاده-: متى يخرج عمر حاذق إلى النهار؟ ليس ذلك النهار الغيبي الغريب، بل نهار هذا العالم، وهذه المدينة، التي لا تمنحنا الفرصة لنحبّها كما يجدر بعشّاق مخلصين للفن والجمال والحياة.

رواية الكراهية والمؤامرة

محمّد حجيري

يسعُ المتابع لأخبار رواية «مقبرة براغ» للفيلسوف والكاتب والإيطالي إمبرتو إيكو، (ت: أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد، بيروت) أن يلاحظ الجدل الذي أحدثته بين القراء الأوروبيين وحتى بين بعض حاخامات روما وبعض الأوساط في الكنيسة القريبة من الفاتيكان، بسبب تصويرها الجريء لشخصية متخيَّلة معادية للساميّة. فقد تعرّضت الرواية لنقد شديد في بعض الصحف الأجنبية بزعم أنها تتضمّن «استعراضاً معرفياً» و«تتضمن لعبة سيمائية مضجرة»، و«لا عمق لشخصية بطلها»، إلى من هنالك من توصيفات رافقت انتشار الرواية بشكل واسع بين القراء، وترجمتها إلى العديد من اللغات.

الأرجح أن الهجوم على إيكو ليس بسبب تقنية الرواية وسردها ومسالكها المشتعِّبة، أو تضمينها رواية في الرواية، أو مزجها التاريخ الواقعي بالفلسفة، بل لأن الروائي يرفع الستار عن تاريخ أوروبا الأسود بطريقةٍ استفزازيةٍ، وقد اختار التركيز على الكراهية لا الحب. فبعد أن عمل إيكو في روايته «اسم الوردة» على موضوع الحياة والجريمة داخل الكنيسة، ها هو يعيد قراءة «بروتوكولات حكماء صهيون»، معتمداً لعبةً سرديةً في فضاءٍ متخيَّلٍ تحلّ فيه «مقبرة براغ» بصفتها المكان الذي اختاره حاخامات اليهود في أوروبا للاجتماع ومناقشة الحملات التي تدار ضدّ أبناء جلدتهم والتوصُّل إلى طرق لمواجهتها.

تدور أحداث الرواية ما بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين في إيطاليا وفرنسا، وتحديداً حول حياة متخيَّلة لبطلٍ متخيَّل يعاني من ازدواج في الشخصية يدعى النقيب سيمون سيمونيني، وهو جاسوس مزوِّر كان يعمل لحساب الفرنسيين والإيطاليين والروس خلال حرب 1870. لقد وصف إيكو بطله في الصحافة: «بطلي بائس ومزوِّر وقاتل، كما أردته معادياً للساميّة وجاسوساً متعدِّد المواهب»، ولأنه يمجِّد أفكاراً خطيرة، جعل منه المؤلِّف شخصاً كريهاً وحقيراً وبغيضاً، فهو ترعرع في كنف الجدّ المتأثِّر بفكر الراهب أوغسطين باروبل، الذي عُرف بمعاداته الشديدة للماسونية ولمذاهب النورانيين، ويكنّ بطل الرواية حقداً دفيناً لليهود، لإيمانه بأنهم يسعون لبسط هيمنتهم على العالم، ويعمل كمزوِّرٍ لعلّهُ المسؤول عن «البوردورو» الذي أدانَ الضابط اليهودي درايفوس، وصولاً الى الـ«بروتوكلات»، النصّ المزيَّف ونظرية المؤامرة التي خدمت أدولف هتلر لاحقاً كتبريرٍ للهولوكوست.

اختار إيكو المفتون بالألغاز التاريخية أن يكون الزيف العلامة البارزة في شخصية بطل الرواية الذي يتّسم بسلبية مطلقة معادية للساميّة، والرواية ليست عن العداء للساميّة في أوروبا بل عن الطريقة التي يُشيطَن وفقها مجموعة من الناس، تحت ذريعة اختراع عدو.

الطابع السلبي والحقير الذي يميّز شخصية سيمونيني، جعل بعض الكتّاب ينتقد سلبياً هذا العمل الروائي، ويرى فيه استفزازاً وتحريضاً (غيرَ مقصود) على كره الآخر، وخصوصاً على معاداة الساميّة. وتنكّرنا صورة اليهودي في روايته بصورة اليهودي في مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير. يتحدّث إيكو على لسان سيمونيني عن اليهود بأشنع النعوت باعتبارهم أساس كلّ سوء في أوروبا، ويبرز ضلوعهم في المؤامرات من أجل توطيد هيمنتهم بهدف السيطرة على العالم. وينقل إيكو كلّ النمطيات التي شكّلها العقل الأوروبي عن اليهودي، المرابي، المبتزّ، الفاسد، اللص، ومع كل هذا هو يتحكّم بكل شيء: بالتجارة، والمال، والفنّ، والزراعة، والصناعة. هذه النمطيات تعبّر عن فكر أوروبي في ذلك القرن، وهو أن اليهود كانوا يعملون ضمن خطّة للانتقام من سنوات الاضطهاد. يهدف إيكو إلى إعادة التنكير بهذه النمطيات عن اليهودي، فالمؤامرة اليهودية هي في النهاية صناعة أوروبية، وتقوم على خيال واسع.

باختصار، تستعيد رواية إيكو الجديدة نظريات وأفكاراً سبق أن تناولها إيكو في رواياته السابقة مثل نظرية الدسائس والمؤامرة الكونية التي نجدها في «بندول فوكو»، كما تناول موضوع الزيف في رواية «باولولينو» في دراسته «من الشجرة إلى المتاهة»، وتحديداً في الباب الخامس، حيث يقول في خاتمة الباب: «نحن أمام نوع جديد من الزيف». لا يتعلّق الأمر بالخبر الزائف بل أيضاً بالوثيقة المنتحلة فهي «تصلح لزعزة الاستقرار» و«خلق التشويش»، وهنا ما نجده في «مقبرة براغ». يمرّ سيمونيني في خدمة مخابرات دولية متنوِّعة، وصنعته الأساسية - إلى جانب التخلّص جسدياً من معرقليه ومن أعدائه، هي تزييف الوثائق، وبرغم زيفه يتعجَّب قائلاً: «يا إلهي، كيف يمكن أن نعيش في عالم من المزيَّفين؟»».

المُهَمَّشون في الغرب الإسلامي



صدرت حديثاً طبعة جديدة من كتاب «المهمَّشون في تاريخ الغرب الإسلامي: إشكاليات نظرية وتطبيقية في التاريخ المنظور إليه من الأسفل» للباحث المغربي الدكتور إبراهيم القادري بوتشيش (دار رؤية، القاهرة). وحدَّد بوتشيش أهداف دراسته في مقدّمة الكتاب، حيث أكَّد أن «التاريخ العربي يحفل بثورات وانتفاضات وحركات احتجاج خلَّفت دوياً كبيراً في حينه، بيد أنها لا تظهر اليوم في ثنايا الإسطوغرافيا إلا بشكل باهت، بل نكاد نجهل كل شيء عن أهدافها ومراميها التي تمّ طمسها أو تشويهها حين صُوِّر زعماؤها كشرذمة من السفلة والأوباش والعصاة والمارقين والخارجين عن الجماعة».

بوتشيش يوضِّح أن القول نفسه ينطبق على فئة عريضة من مجتمع الغرب الإسلامي الوسيط، وهي فئة العامّة والمستضعفين، فعلى الرغم من الأدوار الشامخة التي لعبتها داخل مجتمعاتها، فإنها لم تذكر في المصادر التقليدية إلا بنصف الكلمات، وهو أمر بديهي إذا وضعنا في عين الاعتبار موقع المؤرِّخ الاجتماعي، وموقفه من صراع الحاكم والمحكوم، والتوتُّر الذي ميّز علاقة الطرفين، بالإضافة إلى مكوّناته الثقافية ونظرته القاصرة إلى التاريخ.

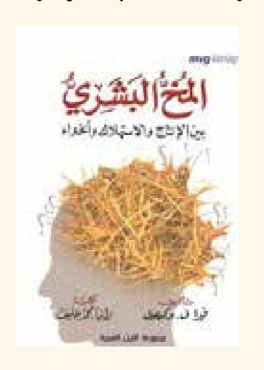
يتألّف الكتاب من 21 فصلاً، منها: لماذا غُيِّبت الفئات الشعبية من تاريخ المغرب الشرقي الوسيط؟، ومسألة العبيد في المغرب والأندلس خلال عصر المرابطين، والعوام في مراكش خلال القرن السادس الهجري، والمتسوّلون في المغرب والأندلس خلال عصرَي المرابطين والموحِّدين.

أسرار المخّ

بحثاً عن أسرار جديدة للمخ البشري، يأتي كتاب «المخ البشري.. بين الإنتاج والاستهلاك والخواء» من تأليف فيرا ف. بركينبيل، (ت: رانيا محمد، مجموعة النيل العربية، القاهرة).

تستعرض المؤلِّفة الكثير من النظريات الجديدة وتطبيقاتها العملية بشكل مبسَّط يجمع بين الجاذبية والدقّة العلمية والضبط المنهجي. الكتاب زاخر بالفرضيات العلمية والتجارب العملية والأساليب والتقنيات الجديدة، التي تهدف في جملتها إلى فتح الباب على مصراعيه أمام إجراء التجارب والممارسة والتطبيق والرصد والتحليل.

مؤلِّفة هذا الكتاب مفكِّرة وناقدة



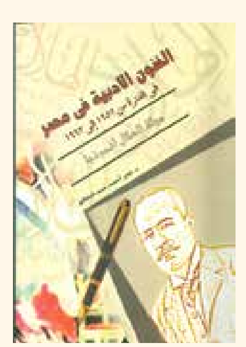
مرموقة تعمل مديرة لمركز الأعمال المناسبة للمخّ، كما تُعدّ واحدة من مشاهير المتحدِّثين في الندوات والمؤتمرات المعنية بكل ما يمتّ بصلة إلى دراسة المخ.

وتُعدّ- أيضاً- من مبتكري نظرية المعلو- إمتاعية أو الحصول على المعلومات من خلال الألعاب الترفيهية الممتعة (منذ عام 9691) قبل أن يُعرف هذا المصطلح في العالم كلّه بفترة طويلة، ومصطلح الأعمال المناسبة للمخّ (منذ عام 3791) الذي أصبح محطّ اهتمام مجالات مثل إدارة المخ (بما في ذلك دراسة العملية الإبداعية)، والتواصل (بما في ذلك دراسة أساليب تأهيل الشخصية الوطنية للتفاعل مع مطالب المستقبل)، وعلم نفس الشخصية (بما في ذلك دراسة عوامل النجاح والفشل وطرق مواجهة الضغط والتوتُّر والتغلُّب عليهما).

الفنون والتنوير في «الهلال»

صدر مؤخَّراً كتاب «الفنون الأدبية في مصر في الفترة من 2591 إلى 3991.. مجلة الهلال أنموذجاً»، للدكتور نادر أحمد عبدالخالق (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة).

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة فصول: الفصل الأول يتناول فن الشعر واتّجاهاته، والفصل الثاني



يتناول فن القصة واتّجاهاته وخصائصه وأنواعه، وأخيراً الفصل الثالث يتحدّث عن فن المقال: اتّجاهاته وخصائصه.

يتناول المؤلِّف ما شهدته الفنون الأدبية في مصر، منذ منتصف القرن العشرين وحتى نهايته، من نهضة كبيرة على مستويَي الشكل والمضمون، ودور الصحافة الواضح في نشر الأدب.

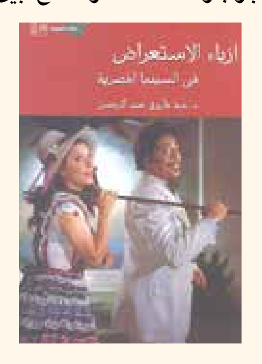
يتحدَّث المؤلِّف عن نشأة مجلة الهلال، وأثرها في الحياة الأدبية والفكرية في تلك الحقبة. ويشير إلى تأسيس جورجي زيدان للمجلة سنة 2981، وصدور عددها الأول في 1 سبتمبر من العام نفسه، لتصبح بذلك أول مجلة ثقافية شهرية عربية، علماً بأن المجلة تواصل الصدور حتى اليوم.

عن سبب تسمية المجلة باسم «الهلال»، عدَّد جورجي زيدان ثلاثة أسباب؛ أولها: «التبرك بالهلال العثماني رفيع الشأن شعار «دولتنا العلية أيَّدها الله». وثانيها: «لأنها تظهر كل أول شهر كالهلال». وثالثها: «تفاؤلاً بنموّها مع الزمن حتى تكتمل بدراً». وقال زيدان أيضاً: «نرجو أن تصادف خدمتنا استحساناً لدى حضرات القرّاء».

أزياء الاستعراض

يتناول كتاب «أزياء الاستعراض في السينما المصرية»، للدكتورة مها فاروق عبد الرحمن (الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، القاهرة) دراسة الأزياء الخاصة بالأفلام الاستعراضية، وتحليلاً تشكيلياً للديكور وللكثير من العناصر الفنية الأخرى التي تُكوِّن الحالة الاستعراضية التي تحتلّ أهمّيّة كبيرة في البُعد الدرامي للفيلم. ويعدّ الكتاب محاولة توثيقية وتحليلية لأهمّ هذه الأفلام، وأهمّ ردود الفعل تجاهها.

بداية، ترى د. مها أن الفيلم الاستعراضي عبارة عن مجموعة من المنوّعات تشتمل على أغانٍ ورقصات يربطها موضوع بسيط للغاية لا يحتمل أي أبعاد أو أعماق فكرية، وغالباً ما يكون موضوعاً كوميدياً أو رومانسياً في قالب هزلي.وعلينا أن نجزم بوجود اختلاف واضح بين



عناصر الاستعراض في الفيلم المصري ونظيره الأجنبي، وذلك استناداً على ما تقرّره د. مها فاروق من أن هذه العناصر تتشكَّل من المطرب والراقصة وعدد من الأصوات المساعدة، بالإضافة إلى مجموعة (الكومبارس) وهي تتكوَّن- عادة- من الراقصين والراقصات، يقومون أحياناً بترديد بعض الكوبليهات، حيث يبدو هذا التعريف للمشاهد المتمرِّس أقرب إلى فكرة «الكباريه» المبتذل، وهو ما يظهر لنا من خلال العديد من الأعمال في السينما المصرية.

عملات مصر والسودان

أسرار ممتعة يلقي عليها الضوء كتاب «حكاية عملات مصر والسودان في عصر أسرة محمد علي»، للباحث في شؤون التراث محمّد مندور (الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، القاهرة).



إذ يقدّم الكتاب رصداً تاريخياً وأثرياً لعملات مصر والسودان في عصر أسرة محمد علي، والأمور المتعلّقة بصناعة النقود وأسعار صرف العملات المصرية مقابل العملات العثمانية والأجنبية المتداولة آنذاك.

يضمّ الكتاب أربعة فصول: يتناول الفصل الأول النقود المصرية والعثمانية المتداولة في مصر والسودان، وشملت دراسة تفصيلية عن النقود الذهبية والفضية والنحاسية والنيكلية والبرونزية. وفي الفصل الثاني تناول النقود الأجنبية الذهبية والفضية، كما تحدّث عن انتشار النقود الأجنبية في الولايات التابعة للخلافة العثمانية. وتناول الفصل الثالث نقود الدولة المهدية التي أصدرها مؤسّس الدولة محمد أحمد المهدي، الذي قاد الثورة ضدّ الحكم المصري، ومن بعده نقود الخليفة عبدالله التعايشي. بينما تحدّث الفصل الرابع عن أسعار صرف العملات المختلفة في مصر والسودان وصناعة العملة وتزوير العملة والنقود المزيفة.

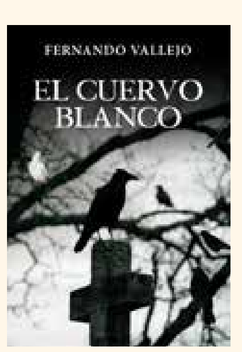
عفريت اللغة الإسبانية

يعالج كتاب «الغراب الأبيض»، للكاتب الكولومبي فرناندو بايّيخو، تطوّر اللغة الإسبانية وتاريخها، وهويّتها، وجذورها، وقواعدها النحوية، واللغوية ومقارنتها باللغات الأخرى الكبرى مثل اللاتينية، والعربية.

وقد أبرز الكاتب الجهود الحثيثة التي قام الباحث اللغوي روفينو خوسّيه كويربو الذي كان عالماً جليلاً، ومتفقّهاً كبيراً في العلوم النحوية، واللغوية الإسبانية.

يقول الكاتب الكولومبي وليام أوسبينا الذي قدّم الكتاب: «إن المؤلف قرأ واطّلع على ما يربو على 600.1 رسالة تعود لروفينو كويربو، واتّصل مع أزيد من مئتي عالم لهم صلة بموضوع بحثه، كما أنه اطّلع على 200.5 مجلد من مراجع المكتبة الوطنية الكولومبية ببوغوتا. وقرأ ما يربو على 30 كتاباً أكاديمياً، كلّها تتطرّق لحياة هذا العصاميّ الغريب الذي لم يتلقّ أيّ تعليم جامعي».

يتساءل بايّيخو: «هل أخفق

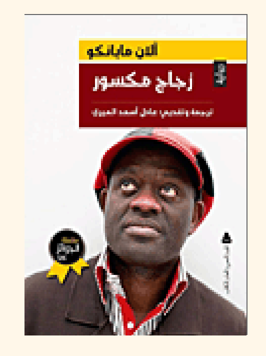


روفينو كويربو- كما هو الشأن مع باقي اللغويّين الآخرين- في محاولته إحكام قبضته على اللغة وأسْرها..؟ ثمّ يجيب: «نعم، ولكن لا، فبمعجمه الكبير حول القواعد اللغوية والنحوية في اللغة الإسبانية الذي جمع فيه عشرات الآلاف من شتات الكلمات والإشارات والملاحظات الدقيقة في فقه لغة سيرفانتيس، كما لم يفعل أحد ذلك من قبل، قدّم لنا الدليل أنّ اللغة لا تشبه عفريت علاء الدين الذي يُغلَق عليه داخل زجاجة محكمة، بل إنّه على العكس جعل من اللغة عفريتاً طليقاً، متمرّداً.

شظايا «زجاج مكسور»

«صدرت مؤخَّراً ترجمة رواية «زجاج مكسور» للروائي الكونغولي آلان مابانكو، (ت: عادل أسعد الميري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة).

تدور أحداث الرواية في الكونغو مع نهاية القرن العشرين، وبداية القرن الحادي والعشرين، و«زجاج مكسور» هو الاسم الحقيقي، وليس اسم الشهرة لبطل الرواية الذي هو الراوي في الوقت نفسه، وهو مدرّس متقاعد تعدّى سنّ الستين.

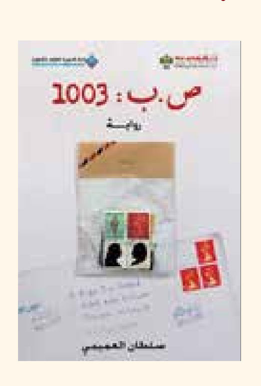


يبوح جميع شخوص الرواية، للبطل، بمشكلاتهم وهم يعتقدون أنه بفضل سِنّه المتقدّمة، وبفضل علمه هو قادر على أن يساعدهم في أزماتهم، أو على الأقل أن يفهم تلك الأزمات، لا أن يسخر منها ومنهم، كما قد يفعل أغلب الناس عند الاستماع إلى مآسيهم.

ما بين ثنايا تلك الحكايات، يمكننا جمع شظايا «زجاج مكسور» وحكاية الراوي نفسه، وهي ذات تفاصيل مشتّتة وحزينة، لكنها جميلة.

إنها حكاية رجل مثقل بحكايات الآخرين مع كل القصص التي تروى وتوقّعات الناس الذين يحكونها له، نجد- لأوّل وهلة- حالة من الفوضى والتشتُّت. غير أنه تحت الطبقة الرفيعة للرواية تكمن أساليب مدهشة للسرد، تبدو متأثِّرة في بعض الأحيان بروح روايات البيروفي ماريو فارغاس يوسا، حتى إن الرواية تورد عناوين عدد من رواياته في سياقات مختلفة.

أنسنة الجمادات



صدر مؤخَّراً للإماراتي سلطان العميمي عمله الروائي الأول الذي يحمل عنوان «ص. ب: 3001» (الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت).

تدور أحداث الرواية في ثمانينيات القرن العشرين، أيام المراسلة، بين شابّة تدرس في لندن وشابّ في مدينة العين. وبعد أسابيع من بدء المراسلة بينهما يتوفّى الشابّ في حادث سيارة، فيستولي موظّف في البريد على صندوق بريد الشاب ورسائله، ليبدأ في تقمُّص شخصية الشاب الراحل ومراسلة الفتاة، لتبدأ بعدها مجموعة من الأحداث المثيرة.

أول ما يلفت انتباه القارئ، ليس بنيان الرواية المعماري الفريد وحسب، بل بساطتها اللغوية التي قد تدخل في ما قال عنه العرب «السهل الممتنع». ويلاحظ القارئ محاولته لاستخدام تقنية تناوب الأصوات، ومزج تقنيات روائية مختلفة (أنسنة أو استنطاق الجمادات) وأجناس أدبية متنوّعة كـ(أدب الرسائل) بطريقة مذهلة. حيث يخلق العميمي في الرواية عالماً يضجّ بالحياة، فالبريد يحكي، وغرفة النوم تحكي، وحقيبة السفر تحكي، وطابع البريد يحكي، والقلم يحكي.. وقبل كل أولئك يحكي العميمي قصة حبّ بين شاب وفتاة قد تكون مستهلكة وعادية، ولكنه يحوّلها ببراعة إلى شيء استثنائي.

آثار القدس.. إلى أين؟

بين مشاريع الاستيطان المتواصلة وسياسات التهويد تجد القدس نفسها اليوم مُطوَّقة، فإسرائيل لا تفكِّر سوى في سبل إعادة رسم هويّة المدينة بما يخدم منطقها الأحادي، ونزعتها في طمس التاريخ، وإعادة كتابة تاريخ آخر يبرِّر وجودها الطارئ.. الآثار التاريخية تمثِّل هدفاً أساسياً للأيديولوجيا الاستيطانية، فمحوها أو تغيير هويّتها عاملان مهمّان في مسعى محو تاريخ أمّة بأكملها..

تعود «الدوحة» إلى حال القّدس المعماري وأثارها، وما تعرفه من تهويد، على غرار مدن فلسطينية أخرى، لتؤكّد مرة أخرى على صعوبة الوضع الراهن، وأهمّيّة الإسراع في حماية تلك المدينة/الرمز في الثقافة العربية الإسلامية..



لـم يكن من باب الصدفة أن سُـجِّلت القـدس على قائمة التـرا ث العالمي، فقـد جاء التسـجيل لاحتواء المدينـة- بتاريخها المديد- علـى جزء مهم من تاريخ البشـرية ولارتباطها بأفئدة أكثر من نصف سـكان الكرة الأرضية. وقد عَبَّر عن علاقة البشـرية بالقدس بعمائر خالدة، فلما جُمِعت في مدينة واحـدة وفي مسـاحة ضيقة لا تتجـاوز الكيلومتر المربـع، ضمَّت داخلها ذخائـر معماريـة، ومثَّلت- تقريباً- كل الفتـرات التاريخية التي مَرَّت على محيـط البحر الأبيض المتوسـط إضافـة إلى ذكريات عالميـة؛ حيث حَجَّ إليها ملايين البشر من مختلف أصقاع الأرض.

د.نظمي الجعبة

لغة مجد

وليـس مـن بـاب الصدفـة أيضـاً أن سُـجِّلت القـدس علـى قائمـة التـراث العالمـي المهـدَّد، حيـث تتعـرَّض منـذ أكثـر مـن أربعـة عقـود إلـى اعتـداءات بأشـكال وأحجـام مختلفـة تهـدف إلـى صبـغ المدينـة بلـون واحـد، واحتـكار التاريـخ وروايتـه وتجييـره لأهـداف سياسـية وأيديولوجيـة، مُنهيـةً بذلـك تاريخـاً طويـلاً مـن التعدديـة والتعايـش بيـن أبنـاء الحضـارات والديانـات والمجموعـات العرقيـة المختلفـة التـي اعتـادت العيـش، كل مجموعـة بجانـب الأخـرى.

ليـس مـن السـهل الانفـكاك مـن التأثيـر الروحـي الهائـل الـذي يتملَّـك الناظـر إلـى القدس القديمـة المحتضنـة بأسـوار عثمانيـة محكمـة الصنعـة والبنـاء وبوابـات نـادرة، كمـا لا يمكـن للناظـر تجاهـل القبـاب الحجريـة بأحجامهـا وأشـكالها المختلفـة ترصِّـع سـماء المدينـة بفـرادة لا تشـاركها بهـا أترابهـا مـن مـدن العالـم القديمـة.

تنتصـب قبـة الصخـرة الضخمـة الفخمـة الأخّـاذة بلونهـا الذهبـي وبلاطاتهـا الخزفيـة الزرقـاء وسـط رحبـة واسـعة شـامخة دالّـة علـى بـاب السـماء متحدّيـة الزمـان لمـدّة أربعـة عشـر قرنـاً، تمامـاً كمـا تحـدّى بهـا عبـد الملـك بـن مـروان معمـاريّ العالـم وفنّانيـه فـي نهايـة القـرن السـابع الميـلادي، فخلّـد بذلـك نفسـه والمدينـة فـي آن واحـد. وفـي الحقيقـة لـم يكـن هنـاك مـكان أكثـر ملاءمـة مـن القـدس يتيـح لبنـي أميـة اسـتعراض قواهـم الثقافيـة والدينيـة والسياسـية، فهـي مدينـة العالـم التـي اسـتحوذت علـى قلـوب البشـرية فنفَّـذوا فيهـا أكبـر مشـاريعهم المعماريـة التـي شـكَّلت الحـرم القدسـي المكـوَّن مـن أكثـر مـن مئـة مبنـى ومَعْلَـم تعـود إلـى الفتـرات الإسـلامية المتعاقبـة، وبالتأكيـد شـكَّلت قبّـة الصخـرة درّة التـاج فـي هـذا المجمـع المعمـاري الضخـم، فهـي ليسـت أجمـل العمائـر الإسـلامية علـى الإطـلاق فقـط، بـل هـي أقـدم مبنـى إسـلامي وصلنـا دون تغييـرات جوهريـة. وإلـى الجنـوب مـن قبـة الصخـرة امتـدّت قاعـة الصـلاة الضخمـة (المسـجد الأقصـى / المسـجد القبلـي) والـذي كان أكبـر مسـاجد الإسـلام قبـل أن يتهـدّم عـدّة مـرّات بالـزلازل. وفـي مجمـع الحـرم الشـريف الكثيـر مـن التحـف المعماريـة منهـا المصلّـى المروانـي وقبّـة السلسـلة وبابـا التوبـة والرحمـة، وكلهـا تعـود إلـى فتـرة عبـد الملـك بـن مـروان، كمـا انتصبـت عشـرات القبـاب التذكاريـة المخـلّـدة لأنبيـاء الله وللأحـداث التاريخيـة والدينيـة، وذلـك إلـى جانـب الأسـبلة والمصاطـب والمصلّيـات والمـدارس. وقـد أحيـط الحـرم الشـريف مـن الجهـات الشـمالية والغربيـة بسلسـلة طويلـة مـن المـدارس الأيوبيـة والمملوكيـة، فـي حيـن احتضـن سـور المدينـة الجهتيـن الجنوبيـة والشـرقية. وعلـى بعـد عـدة أمتـار مـن الجهتيـن الغربيـة والجنوبيـة امتـدَّ الحـيّ الملكـي الأمـوي (دار الإمـارة) المشـكَّل مـن مجموعـة متجـاورة مـن القصـور والمبانـي الإداريـة والخدميـة، والتـي تُعَـدّ أكبـر مـا اكتُشِـف مـن قصـور أمويـة فـي الدولـة الأموية.

ولـم يبعـد مشـروع الحـرم كثيـراً عـن فكـرة التحـدّي الحضـاري الـذي فرضتـه الحضـارة البيزنطيـة التـي سـادت فـي القـدس قبـل الإسـلام، فقـد احتـوت المدينـة علـى عـدد كبيـر مـن النصـب الدينيـة والدنيويـة الشـامخة، خاصـة كنيسـة القيامـة وكنيسـة مريـم



الجديدة، فالأولى نَفَّذها الإمبراطور قسطنطين العظيم، والثانية دشَّنها جستنيان آخر أباطرة بيزنطة العظام، فاحتلَّت الأولى مركز المدينة، وتربَّعت الثانية على النهاية الجنوبية للشارع الأعظم. وانتشرت الكنائس التي تعود إلى الفترة البيزنطية والفرنجية وإلى القرن التاسع عشر في كافة أنحاء البلدة القديمة وحولها، كما انتشرت العديد من الأديرة التي تعود إلى مختلف الفترات التاريخية.

ولم تتردَّد السلالات المختلفة التي مرّت على القدس في تخليد نفسها بالمزيد من الأنصاب والرموز الدينية والثقافية، ومن ثَمَّ انتشرت بين جنبات المدينة العمائر العباسية والفاطمية والفرنجية والأيوبية والمملوكية والعثمانية، ثم- تتويجاً لكل هذا- انتشرت فيها العمائر الأوروبية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتكثَّفت خلال فترة الانتداب البريطاني.

وبالتأكيد، قلَّما نجد عمارة في المدينة دون أن تحمل رمزاً دينياً أو قومياً أو ثقافياً، وبهذا تتحوَّل عمائر المدينة إلى متحف معماري من نوع آخر، فبالإضافة إلى الرموز الدينية الإسلامية (مساجد، قباب تذكارية، مدارس، زوايا، أضرحة، خانقاوات، أسبلة، رباطات ...الخ)، تتنوَّع الرموز المسيحية الممثِّلة لمختلف الطوائف الدينية (لاتين بتلاوينهم المختلفة، روم أرثوذكس، لوثريين، سريان، أقباط، أرمن ..إلخ) كما تنتشر في المدينة الرموز المعمارية الوطنية الأوروبية (ألمانية، فرنسية، بريطانية، نمساوية، اسكتلندية ..إلخ).

وكمدينة اعتمد اقتصادها على الحج والزيارة، فقد احتلت الأسواق فيها مكاناً مرموقاً، وغالبية الأسواق مُقبَّبة بالقناطر الحجرية حامية لها من الشمس والمطر، وتخصَّصت غالبية الأسواق ببضاعات أو حرف معينة: سوق القطانين، سوق اللحامين، سوق العطارين، سوق الحصر ... إلخ. وليس من النادر تتبُّع تاريخ بعض الأسواق إلى ألفي عام، في حين أن غالبية الأسواق القائمة اليوم تعود إلى الفترة المملوكية. وفي الأسواق انتشرت أيضاً الخانات والوكالات إلى جانب الحمامات، ومساجد الأسواق.

أما المباني السكنية فقد اتَّصفت بالتواضع وصغر الحجم، لكنها شُيِّدت بمتانة وإتقان، فبعض هذه المباني يعود إلى ألف عام، وقد يزيد، لكن- وبسبب طول الفترة العثمانية (أربعة قرون) - يمكن القول إن غالبية المباني السكنية تعود إليها، وصحيح جداً أنه لا يوجد طراز عثماني مميَّز في القدس، حيث غلبت العمارة السكنية المحلّيّة عليها.

القدس القديمة هي نتاج تراكبية تاريخية وحضارية معقَّدة، هُدِّمت، وأعيد بناؤها مرات عديدة، وحتى اليوم لم يتمّ استكشاف كافة مكوِّناتها التاريخية، بالإضافة إلى عدم حصر المرات التي تَمَّ هدمها بفعل الغزو أو بسبب الزلازل. وتركت كل حضارة مَرَّت عليها بصمات إيجابية أو سلبية، ومن ثمّ تجمع داخل أسوارها، نسيجاً معمارياً متجانساً نسبياً، لكنه- بالتأكيد- متنوع المصادر والتأثيرات. ومن المراجعة التاريخية لتطوُّر المدينة



المسجد الأقصى

القديمة، يمكن الاستنتاج أن التشكيلة الحضرية للمدينة قد نتجت عن عدّة مكوّنات يمكن تلخيصها بما يلي:

أ- المدينة النواة، وتقع تلة الظهور عند الزاوية الجنوبية الشرقية لسور البلدة القديمة، وقد تَمَّ هجرها تدريجياً منذ العصر اليوناني، وذلك لأن الموقع لا يتناسب وتوسُّع المدينة. فكلما كانت القدس تتوسَّع فإنها تتمدّد نحو الشمال والشمال الغربي، وبذلك تَمَّ هجر سفح الجبل المنحدر بشدّة باتجاه الشرق. لقد شكَّلت هذه العملية المستمرّة، والتي امتدّت قروناً عدة، نواة جديدة للقدس، هي قلب البلدة القديمة الحالي.

ب- مركز البلدة القديمة، ويتمثَّل فيها، ضمن المكوّنات الأخرى خاصة الدينية، النشاط التجاري. لقد نشأ هذا المركز في الفترة الرومانية، وتعزَّز في الفترة البيزنطية، وذلك نتيجة بناء الشارعين المتعامدين.

ت- القسية المتمثّلة بالأماكن الدينية الرئيسة، ولا يمكن فهم تكوينة وتطور البلدة القديمة بمعزل عن نشوء وتطور الأماكن الدينية، إلا أن هذه القسية قد تعاقبت في كثير من الأحيان على الموقع نفسه، وشكلت عنصراً أساساً في تشكيل المدينة وتخطيطها، خاصة الحرم الشريف والمنطقة المحيطة به، وكنيسة القيامة والمنطقة المحيطة بها، وفي فترة متأخِّرة حائط البراق. وهناك أيضاً مجموعة من المواقع الدينية التي تركت بصماتها الهامّة على تشكيل المدينة وتركيبتها العرقية والدينية.

ث- أما تحصينات المدينة، فلم تلعب فقط دور حماية المدينة من العدو الخارجي والداخلي، بل حضنت البلدة القديمة، وحدَّدت توسُّعها الحضري لمدة حوالي ثلاثة قرون (من سليمان القانوني إلى إبراهيم باشا). وقد شكَّلت هذه التحصينات هويّة المدينة، كما حوَّلتها إلى موقع ديني وحضاري.

ج- الإجراءات الإسرائيلية بعد العام 1967، بما شملته من أعمال هدم وبناء وحفر للآثار، وإعادة تخطيط للشوارع والممرات التي تقود إلى البلدة القديمة، والتي أدَّت إلى إعادة تشكيل المدينة من جديد، خاصة هدم حارة المغاربة وتشكيل ساحة ضخمة أمام حائط البراق، لخلق نقطة جذب بصري جديدة، تساهم بفرض «شراكة» دينية على المشهد المقدَّس في المدينة، والذي احتكرته المآذن وأبراج الكنائس.

وبغَضّ النظر عن «من بنى ماذا» في القدس، فإن طبوغرافية المدينة كانت العامل الحاسم في تشكيل الطرق الرئيسة والثانوية، وعليها أقيمت المباني العامة والأسواق الرئيسة. وبالتفاعل ما بين الطرق الرئيسة والأماكن الدينية جرى تحديد عناصر هامة أخرى شكَّلت المدينة. فالكاردو الرئيس (الشارع الروماني المعمد) شَكَّل السوق المركزي، وعند اقتراب هذه الطريق من كنيسة القيامة، تحوَّلت المنطقة إلى مجمع ديني ضخم يضمّ الكثير من الكنائس والمنشآت الدينية، وإلى الغرب منها تمركزت المؤسسات المسيحية الرئيسة، وخاصة البطريركيات. أما الطريق الرئيس الآخر، الغرب شرق، فقد انقطع قبل الوصول إلى الحرم الشريف، حيث انتشرت مؤسسات التعليم والزوايا والترب والحمامات والأربطة الإسلامية. وهذا الأمر ينطبق على طريق الواد، حيث حجزت الأجزاء الكبرى من هذه الطريق للغرض نفسه، وهذا أدّى إلى إحاطة الحرم الشريف بمؤسسات دينية أو دينية اجتماعية إسلامية.

اجتذب القرن التاسع عشر معه أجزاء أخرى من الطرق الرئيسة في المدينة، فبالرغم من أن طريق الآلام كانت محجّاً وممراً مركزياً للحجّاج المسيحيين، إلا أنها استطاعت أن


كنيسة القيامة

تلبس حلّة جديدة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث اكتظّت على امتدادها المباني الأوروبية، سواء عبر بناء مراحل طريق الآلام أو عبر بناء كنائس أو أديرة أو مؤسسات خيرية مسيحية، وبهذا تم تعزيز وتطوير مسار طويل داخل البلدة القديمة يبدأ بباب الأسباط وينتهي بكنيسة القيامة.

ولم يكن للإسلام، الذي اعترف بالمسيحية ديناً سماوياً، من فراغات وافرة داخل أسوار المدينة لإقامة رموزه الدينية والدنيوية، فشكّلت تلّة الحرم الشريف مكاناً مناسباً بعيداً نسبياً عن كنيسة القيامة، لكن في الجهة المقابلة لها بشكل تام. وبهذا، فقد انضمّت منطقة الحرم الشريف إلى منطقة كنيسة القيامة لتشكيل مركزين لامعين للمدينة. ومع الوقت انحسر المظهر البارز لكنيسة القيامة بسبب إحاطتها من كل الجهات بالأبنية واندماجها كلّيّاً بالنسيج المعماري، في حين حافظ الحرم الشريف على الفراغات المحيطة بأبنيته بشكل تظاهري، وجعل منه المكان الأبرز للعين، كما استطاع الحرم الحفاظ على صورته التاريخية إلى أبعد حدود. وخطفت قبة الصخرة بقبّتها الذهبية البراقة، بالرغم من عدم وقوعها في مركز المدينة، الأبصار على مدار أربعة عشر قرناً من الزمن.

وحصرت أسوار المدينة الفضاء الذي تشكّله البلدة القديمة، وحدّدت حدوده لقرون عديدة، وبلا شك أثّرت هذه الأسوار بعمق في تطوُّر الفضاء الداخلي، هذا بالإضافة إلى قيامها أحياناً بصدّ الهجمات الخارجية والداخلية عنها. وشكّلت بوابات المدينة مداخل مباشرة لأحيائها، والتي لم تبتعد كثيراً عن فكرة الاستقلال النسبي للطوائف والمجموعات العرقية والتي عاشت جنباً إلى جنب داخل الأسوار، وتكتنز بعض مسمّيات الأبواب هذه العلاقة، بالإضافة إلى مفهوم الاتجاهات الذي تحمله أسماء بوابات المدن المحصّنة في العالم كله.

> التحدّي الأكبر هو الحفاظ على هذا الإرث المعماري في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي الذي يعمل بكل ما لديه من قوة لتغيير معالم المدينة وأسرلتها

شكّلت القلعة مكاناً حصيناً للدفاع عن المدينة والسلطة الحاكمة، وكانت لفترات طويلة مقرّ حكم المدينة وإدارتها. ففي حال تداعي أسوار المدينة، تبقى القلعة المقرّ الأخير للدفاع عنها، فهي محصّنة من جميع الجهات، بما فيها من داخل المدينة، وهناك خندق عميق وجسر متحرك يفصلها عن المدينة من الداخل. لكن القلعة أصبحت بسبب تاريخها المديد وشكلها المميّز من نقاط الجنب الأساسية، ويمكن النظر إلى المحور المركزي الذي يمتدّ من الشرق إلى الغرب أيضاً كمحور رابط بين قلعة المدينة والحرم الشريف، أي محور السلطتين السياسية والدينية. فإن كان المحور الشمالي الجنوبي محوراً تجارياً أساسياً، فإن المحور الغربي الشرقي هو محور الإدارة والدين. وشكّلت القلعة، خاصة من خارج المدينة رمزاً قوياً وجميلاً.

يشهد الخزّان المعماري المتنوّع والضخم في القدس تحدّيات متعدّدة، منها نتاج الدهر وعوائده، ومنها ما هو ناتج عن سوء استعمال المباني نظراً للظروف غير الطبيعية التي تعيشها المدينة، لكن التحدّي الأكبر هو الحفاظ على هذا الإرث المعماري في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي الذي يعمل بكل ما لديه من قوة لتغيير معالم المدينة وأسرلتها. ومن جانب آخر هناك العديد من المبادرات الفلسطينية التي تقوم بعمل حثيث لترميم هذا الإرث والحفاظ عليه، بالإضافة إلى توثيقه ونشره.



حرب الذاكرة

تُمثِّل القدس في الذاكرة والحضارة العربية والإسلامية مكانة كبيرة، إذ تأتي في المرتبة الثالثة من حيث الأهمية بعد مكة المُكرمة والمدينة المُنورة، وهي دُرَّةُ الإسلام في بلاد الشام، ومحور القضية الفلسطينية، وجوهر الصراع العربي - الإسرائيلي.

أحمد أبوزيد

ولا يختلف أحد من العرب والمسلمين حول عروبة القدس وإسلاميتها وقدسيتها، وضرورة محافظتها على هويتها العربية الإسلامية، بتاريخها وحضارتها وتراثها وعمارتها وآثارها، ووجوب مواجهة المخططات اليهودية لمحو ومصادرة هذه الهوية، واقتلاعها من جذورها، ومسخ شخصيتها التاريخية، وعزلها عن واقعها العربي الأصيل الذي عرفت به على مَرّ العصور والقرون.

فعلى الرغم مما تمثله القدس للعرب والمسلمين، فإن إسرائيل تصر على ابتلاعها، وتحويلها إلى مدينة لا صلة لها بجذورها وهويتها العربية والإسلامية.. فهي ماضية منذ عام 1948 في خطتها لتهويد المدينة.

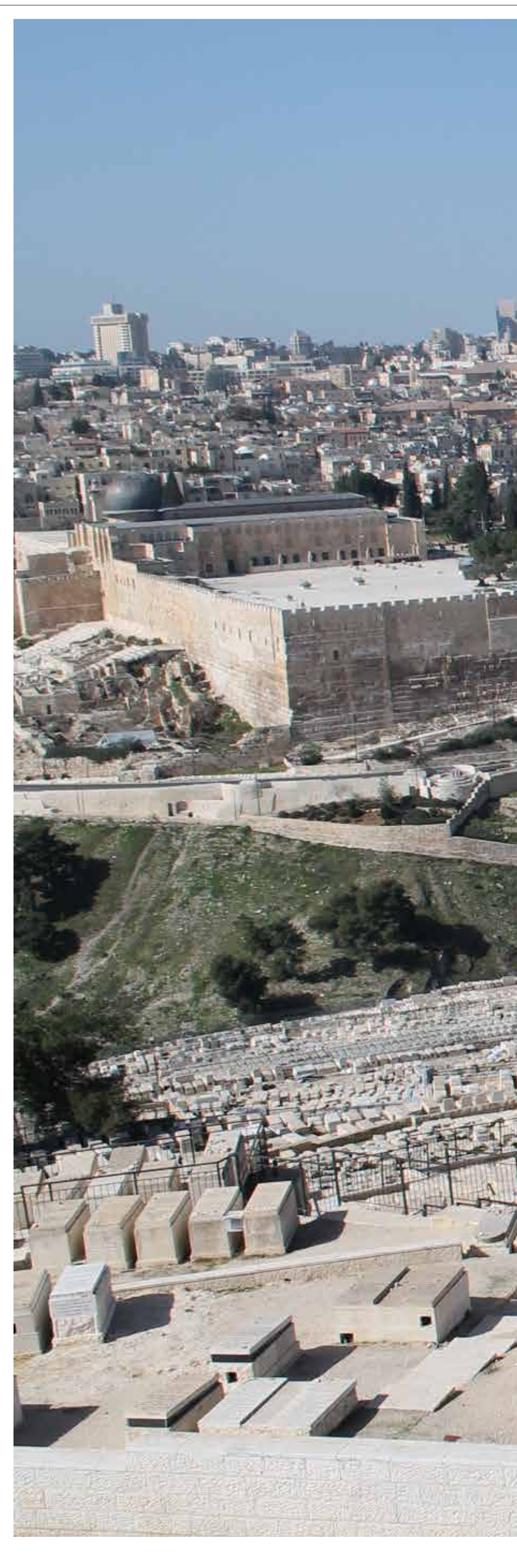
واقع مؤلم

والواقع الحالي للمدينة يؤكد أن مخطط التهويد ومصادرة الهوية العربية قد وصل إلى أعلى مراحله في القدس، بشطريها الغربي والشرقي، فغيّر نظام المدينة السياسي والقانوني، وطابعها العمراني والديموغرافي، ونجح إلى حد كبير في تفريغها من سكانها العرب المقدسيين، وإحلال اليهود مكانهم، حتى أصبحوا أغلبية في مواجهة أقلية عربية مضطهدة، وقاموا بتطويق المدينة بسلسلة من المستوطنات، واستهدفوا المقدسات الإسلامية بالانتهاكات والاعتداءات، وبدأوا منذ 1967 وإلى اليوم، سلسلة من الحفريات والأنفاق تحت الحرم القدسي وحوله، بدعوى البحث عن آثار هيكل سليمان، وهدفهم في النهاية، هو هدم الأقصى وإقامة الهيكل اليهودي على أنقاضه. هذا إلى جانب ما يمارسه مخطط التهويد على المستويات التعليمية والثقافية والتاريخية، لتحويل القدس إلى مدينة جديدة لا صلة لها بعمقها العربي والإسلامي.

مصادرة الهوية

فعلى الرغم من وضوح الحقوق العربية والإسلامية الراسخة في القدس، فإن المدينة تتعرض اليوم، وعلى مدى سنوات الاحتلال، لمخطط يهودي رهيب، يستهدف تهويدها بأكملها، ومصادرة هويتها، وتغير طابعها العربي والإسلامي الذي عاشت به قروناً طويلة.

ومصادرة هوية القدس تعني تحويل المدينة عن هويتها العربية الإسلامية: لغة، وثقافة، وعقيدة، وحضارة، وعمارة وتاريخاً، وأرضاً،





وسكاناً، إلى الهوية اليهودية. وهذا المخطط يأتي في إطار ما تمارسه إسرائيل، منذ احتلت فلسطين، من حملات منظمة على أرض الواقع، لتزييف تاريخ المدينة المقدسة، والزعم بأنها مدينة يهودية النشأة.

ونحن لا نبالغ عندما نقول إن القدس ومقدساتها تمر هذه الأيام بأخطر مرحلة في تاريخها، بعد أن قطع الصهاينة شوطاً كبيراً في تهويدها ومصادرة هويتها، وما يجري اليوم، وعلى مدى سنوات الاحتلال، داخل القدس وحولها، يمثل أعلى مراحل تهويد المدينة، هذا التهويد الذي وصل إلى كل المستويات: السياسية، والقانونية، والاقتصادية، والعمرانية، والسكانية، والتعليمية، والثقافية، والحضارية، والتاريخية.

أسس ثلاثة للتهويد

ويقوم مخطط التهويد ومصادرة الهوية العربية للقدس على أسس ثلاثة هي:

1- العزل: ويعني عزل القدس عن محيطها الفلسطيني والعربي والإسلامي.

2- الطرد: ويعني طرد المقدسيين من القدس تحت ذرائع متعددة، ومصادرة هوياتهم المقدسية، وخاصة من أقام منهم فترة خارج المدينة.

3- الإحلال: ويستهدف إحلال المستوطنين اليهود بدلاً من الفلسطينيين المقدسيين، في عشرات المستوطنات التي أنشأتها سلطات الاحتلال داخل المدينة وحولها.

أهداف مصادرة الهوية

وهم يستهدفون من وراء هذه المحاور الرئيسية للتهويد ومصادرة الهوية، تحقيق مجموعة من الأهداف تتمثل في الآتي:

1- تغيير وضع القدس القانوني وواقعها السياسي والديموغرافي.

2- مصادرة أراضي القدس وضمها إلى الممتلكات الإسرائيلية.

3- تهويد وطمس المعالم العربية والإسلامية في المدينة.

4- تنفيذ مشروع القدس الكبرى الذي يلتهم الأراضي والمدن المحيطة بالمدينة.

5- تهويد اقتصاد المدينة وربطه بالاقتصاد الإسرائيلي.

6- تهويد التعليم والثقافة وطمس هويتهما العربية والإسلامية.

7- تزييف تاريخ المدينة المقدسة والاستيلاء على وثائقها ووقفياتها التاريخية التي تثبت الحق العربي والإسلامي الأصيل في قدس الأقداس.

وهذه المحاور والأهداف تعني أن مخطط مصادرة الهوية العربية للقدس يسير على كل المستويات والمحاور التي تمثل كل مظاهر الحياة في المدينة، فقد شمل المستوى السياسي، والقانوني، والاقتصادي، والمستوى العمراني، والسكاني، والمستوى التعليمي والثقافي، ووصل إلى حد سرقة تاريخ القدس ووثائقها وحججها الوقفية ومخطوطاتها وتراثها العلمي والثقافي، لكي يضيّعوا الحق العربي والإسلامي في المدينة، التي نشأت عربية وحكمها المسلمون أكثر من ثلاثة عشر قرناً.

محاور خمسة

وبالنظر إلى محاور التهويد ومصادرة الهوية العربية للقدس على أرض الواقع، نجد ما يلي:

على المستوى السياسي والقانوني





والاقتصادي، حرصت إسرائيل منذ احتلالها القدس الشرقية عام 1967، على اتخاذ مجموعة من الأفعال والتدابير والقرارات والقوانين، بهدف السيطرة على النظام العام للمدينة وإخضاعه للنظم والقوانين الإسرائيلية، ومن ذلك: إعلان ضم المدينة إلى الكيان الصهيوني، في 27 يونيو/حزيران 1967، وحل مجلس أمانة القدس العربية في 29 يونيو/حزيران من السنة نفسها، وإحلال بلدية القدس المحتلة مكانها، وفصل القدس قضائياً عن الضفة الغربية، وتهويد القضاء، وتطبيق قوانين المعارف والآثار والعمل والعمال والمالكين والمستأجرين الإسرائيلية على أهالي القدس، وتهويد الاقتصاد المقدسي، عن طريق عزل القدس جمركياً واقتصادياً عن الضفة الغربية، وإغلاق البنوك العربية في القدس القديمة، ومصادرة أموالها وودائعها، وتهويد مرافق الخدمات العامة.

تغيير الطابع العمراني

على المستوى العمراني، شرعت إسرائيل عقب استيلائها على القدس الشرقية، في تغيير الطابع العمراني للمدينة، وتشويه معالمها الأثرية والحضارية، وذلك من خلال هدم المباني التاريخية القديمة، والاستيلاء على منازل العرب، ومصادرة الأراضي والممتلكات العربية، وإنشاء أحياء سكنية يهودية على أنقاض الأحياء والمنازل العربية، وتطويق المدينة بالمستوطنات الصهيونية التي تضم اليوم أكثر من ربع مليون يهودي، بعد أن كانت القدس الشرقية خالية من اليهود قبل عام 1967.

أما على المستوى السكاني، فاتبعت السلطات الإسرائيلية سياسة استيطانية مُركّبة، تضمنت محو الوجود العربي في المدينة، وتطويق من تَبقّى من العرب المقدسيين بمستوطنات يهودية، والاعتداء على حقوق العرب بشتى الأساليب لإرغامهم على ترك المدينة، ومن تلك الأساليب الاعتقالات الجماعية، وإخضاعهم للحجز الإداري وإساءة معاملتهم، وتعذيب المعتقلين والمسجونين، والتعرض للحريات والممارسات الدينية، وللحقوق والأعراف المتصلة بالأسرة.

تهويد الثقافة

على المستوى التعليمي والثقافي، جرى التشويه والتهويد المتعمد للجانب التعليمي والثقافي، بهدف اقتلاع القدس من جذورها العربية والإسلامية، كما عمدت سلطات الاحتلال إلى وضع يدها على المدارس المقدسية الحكومية، وقامت بإلغاء مناهج التعليم العربية، وفرضت المناهج الإسرائيلية، واستولت على آلاف الكتب والمخطوطات العلمية والوثائق من المنازل والمكتبات التي تعرضت للسلب والنهب، وحظرت تداول الآلاف من الكتب الثقافية والعلمية العربية، وفرضت رقابة صارمة على النشر والصحافة.

أخيراً على المستوى التاريخي والوثائقي، امتدت أيدي اليهود إلى تاريخ القدس وفلسطين، في محاولة لإخفاء الأدلة وخلط الأوراق، ووأد كل دليل وثائقي لدى العرب المسلمين يؤكد ملكيتهم لهذه المدينة المقدسة وأحقيتهم فيها، وتمثلت هذه المحاولات في مجموعة من الممارسات الصهيونية، كان أهمها: جريمة سرقة وثائق المحكمة الشرعية بالقدس في الثامن عشر من نوفمبر/تشرين الثاني 1991.

مهند عبد الحميد

تنطلق معظم الكتابات الإسرائيلية حول القدس وفلسطين من الرواية التوراتية، رواية اعتمدها البحث التاريخي الإسرائيلي كمصدر أساسي وكحقيقة لا يجوز نقاشها، واعتمدها البحث الغربي الرسمي أيضاً. وجرى التعامل مع (العهد القديم) لا بوصفه كتاباً لاهوتياً وإنما بوصفه كتاباً تاريخياً مميزاً بمرتبة «ميثو تاريخ» لا يجوز الاستئناف عليه لأنه يشكل حقيقة ربانية. المدرسة التوراتية وباحثون غربيون متحيزون منذ نهاية القرن 19 تورطوا في عملية تجريد الفلسطينيين من ماضيهم من خلال تظهير إسرائيل القديمة وبخاصة مدينة القدس واختلاق الادعاءات التي تربط بين الماضي والحاضر.

القدس في الكتابات الإسرائيلية

وكانت البدايات التي أَسّسَتْ لمعظم الكتابات الإسرائيلية «صندوق اكتشاف فلسطين» الذي أنشئ عام 1865 بهدف البحث في آثار وجغرافية وجيولوجية تاريخ فلسطين الطبيعي، في محاولة للوصول إلى برهان «علمي» للمعتقدات الدينية. أنجز الباحثون الغربيون واليهود، بدعم من الصندوق، 26 خريطة مُفصَّلَة بدقة، و46 تصنيفاً للأماكن، و10 مُجلدات تشمل الجيولوجيا والنبات والحيوان والطيور والمياه والآثار والطبوغرافيا، وتم مسح 6 آلاف ميل مربع، أو كما قال الباحث فراس السواح: «جرى نبش كل تل». وفي سياق هذه العملية أطلقت الأسماء التوراتية على الأرض توطئة لإعطاء الصهيونية حق تملكها، مع أن الأسماء في الواقع هي أسماء فلسطينية كنعانية قديمة، وهي التي كانت سائدة في فترة ما قبل وأثناء وبعد الوجود العبراني في فلسطين القديمة، كما تقول خبيرة الآثار «كيث وايتلام». وجاء تضمين صك الانتداب البريطاني على فلسطين، إلى الرابط التاريخي بين اليهود وأرض آبائهم كتتويج للمساعي الكولونيالية المحمومة.

توصل القسم الأعظم من علماء الآثار بمن في ذلك علماء إسرائيليون، بأنه لم توجد في الماضي مملكة موحدة وعظيمة بل مملكة قبليّة، كيان صغير وسلالة سميت آل داود، وأن مدينة القدس «أورشليم القديمة» لم تكن كما صورتها التوراة بحسب المكتشفات. لم تكن القدس في عهد داود وسليمان سوى قرية صغيرة فقيرة، كما يقول العالم الإسرائيلي فنكلشتين، ولم تكن عاصمة للإمبراطورية التي وصفتها التوراة. لقد كشفت الحفريات في العام 1998 أطلالاً لمدينة كنعانية في القدس يعود تاريخها إلى ما قبل المدينة التي أسسها داود بحسب الرواية التوراتية. نتائج المكتشفات الأثرية لا تسند رواية التوراة حول ميثة الاقتلاع والنفي والتيه في تاريخ بني إسرائيل القديم، وهي أيضاً لا تسند الادعاءات الإسرائيلية القائلة بأن المسجد الأقصى وقبة الصخرة بنيا على أنقاض الهيكل، ولا يوجد أي شاهد أثري يدل على أن هيكل سليمان كان موجوداً. رغم الوقائع العنيدة ظَلّتْ الكتابات الإسرائيلية تستند إلى التوراة والذاكرة المؤسسة عليها لتسويغ ضم القدس وممارسة التطهير العرقي بحق مواطنيها منذ حرب 48 وحتى اليوم، حيث تم تدمير قرابة الأربعين قرية فلسطينية تابعة لمحافظة القدس.

الكتابات السياسية حول القدس يمكن تلخيصها بثلاثة أقوال. الأول:



لتيودور هرتزل الذي قال: «إذا ما حصلنا على القدس في يوم من الأيام سنبدأ بتنظيفها من كل ما هو غير مقدس يقصد (يهودي) ومن الآثار العلمانية». القول الثاني لبن غوريون أول رئيس حكومة إسرائيلية الذي قال: «لا معنى لإسرائيل بدون القدس ولا معنى للقدس من دون الهيكل». القول الثالث لرئيس الحكومة الحالي بنيامين نتانياهو: «إن الروابط القائمة بين الشعب اليهودي والقدس أقوى من أي روابط تقيمها شعوب أخرى بهذه المدينة، تلك الروابط التي صمدت على مدى آلاف السنين»، وأضاف، «إن القدس واسمها العبري «صهيون» وردت 850 مرة في العهد القديم (التوراة) و142 مرة في العهد الجديد ولم ترد في (القرآن) إلا في آية واحدة»- وردت في القرآن الكريم أربع مرات.

الخطاب السياسي يحتكر لوناً واحداً وثقافة واحدة وعرقاً واحداً ومعالم أثرية وحضارية واحدة لمدينة تعتبر مهداً للديانات الثلاث ومركزاً لحضارات متعاقبة. والزعامة الإسرائيلية والأحزاب والنخب الثقافية ومعهم 20 % من الإسرائيليين لا يؤمنون بالدين، لكنهم يستخدمون الدين اليهودي ويوظفونه للتوسع والسيطرة.

أما في حقل الثقافة فثمة أورشليم يهودية يتم اعتمادها لبناء ذات وانبثاق جماعة تسعى إلى امتلاك المكان والتوحد المرضي معه. وبالطبع يتم توظيف ذلك في خدمة تحقيق هدف «القدس عاصمة موحدة وأبدية» لدولة إسرائيل. الصراع في حقل الثقافة لا يرتكز على قدسية المكان وإنما على ملكيته، الأمر الذي استدعى اعتبار مملكة إسرائيل القديمة حقيقة تاريخية غير قابلة للجدل.

يقول الشاعر الإسرائيلي الأكثر شهرة «يهودا عميحاي» في قصيدته المُعَنْوَنة «أورشليم»: لتنسني يميني إن نسيتك أورشليم/ لينسني دمي إن نسيتك أورشليم/ أمسح جبينك وأنسى جبيني/ يتحول صوتي في المرة الثانية والأخيرة/ غير كل الأصوات لصوت رعب أو للخرس. ويضيف: وأنا أريد أن أحيا في أورشليم واحدة/ لأنني أنا واحد فقط ولست اثنين.

وهذا النص يضفي طابعاً درامياً، له وظيفة إنكار الآخر الفلسطيني. نص بصيغة دراما عرقية شوفينية تمارس على السكان الأصليين في مدينة القدس، نص يعيد ما جاء في المزمار 137 من العهد القديم في نشيد المنفى، ولكن على لسان الشاعر «عميحاي» وغيره من الشعراء والكتّاب أمثال «أهارون شبتاي» و«حاييم جوري» وغيرهم.



ويأتـي مـرة أخـرى بصـورة أغنيـة تكتسـب شـهرة عالميـة تحمـل اسـم «أنهـار بابـل»: تقـول كلمـات الأغنيـة:
علـى أنهـار بابـل هنـاك جلسـنا/ فبكينـا عندمـا تذكرنـا صهيـون / إن نسـيتك يـا أورشـليم فلتنسـني يمينـي / ليلتصـق لسـاني بحنكـي إن كنـت لا أذكـرك. والأغنيـة تعبـر عـن حنيـن اليهـود لمدينـة القـدس أثنـاء السـبي البابلـي، وعـن ارتباطهـم المتواصـل معهـا.

وفـي مدينـة القـدس تتحـرك شـخوص روايتيـن للكاتـب الإسـرائيلي «عامـوز عـوز»، همـا «الحـب والظـلام» و«حنـة وميخائيـل»، ورغـم أن السـرد يتعامـل مـع القـدس كمدينـة كئيبـة لا يحبهـا الـراوي، لكنـه مـع ذلـك يقـول هـي «قدسـي» غيـر قابلـة للقسـمة علـى حـد تعبيـر بطـل الروايـة «حنـة» وتظـل حاضـرة كمدينـة يهوديـة خالصـة. كثيـر مـن الأدبـاء الإسـرائيليين -تجـاوزوا المئـة - كتبـوا عـن القدس فـي أعمالهـم الروائيـة، لكـن عـدداً ضئيـلاً منهـم أقامـوا فـي المدينـة التـي هجرهـا العلمانيـون ليقيمـوا فـي تـل أبيـب وحيفـا وأصبحـت مركـزاً للمتدينيـن والمتزمتيـن والمحافظيـن اليهـود.

صيغـة أخـرى لتوحـد اليهـودي التائـه بالمكان بعد عودتـه إلـى القدس تقدمهـا شـاعرة عُرِفَـتْ بمناهضتهـا للحـرب وبرفضهـا للظلـم الـذي أحـاق بالشـعب الفلسـطيني. وهـي داليـا رابيكوفيتـش، التـي تقـول فـي قصيـدة لهـا بعنـوان «حيـن تنفتـح العيـون»: يتسـاقط الثلـج علـى الجبال/فـوق القمـم/ فـوق أورشـليم / انزلـي يـا أورشـليم/ وأعيـدي لـي ولـدي/ كمـا تعـود الـروح إلـى الجسـد / حيـن تنفتـح العيـون.

المنتـج الثقافـي الإسـرائيلي وكل الكتابـات حـول القـدس تصـب جميعـاً وتوظـف فـي هـدف مركـزي واحـد هـو السيطرة التامـة علـى المدينـة وإقصـاء السـكان الأصلييـن (الفلسـطينيين) وتهميشـهم ووَقْـف نموهـم وتطورهـم. الموقـف التفاوضـي الإسـرائيلي حـول المدينـة يحـاول فـرض سياسـة الأمـر الواقـع بمـا هـي وقائـع ماديـة خطيـرة، كتغييـر المعالـم الحضاريـة الأثريـة والأسـماء والمصطلحـات، ونقـل منهجـي متسـارع للسـكان الإسـرائيليين داخـل وفـي مسـتوطنات زرعـت فـي محيـط المدينـة، وبإقحـام وتصنيـع معالـم تحـت المسـجد الأقصـى وفـي البلـدة القديمـة. سـعى المفـاوض الإسـرائيلي إلـى انتـزاع موافقـة فلسـطينية بضـم كل المسـتوطنات المحيطـة بالقـدس وكل البـؤر الاسـتيطانية داخلهـا، وضـم الحـي اليهـودي والحـي الأرمنـي وجبـل الهيـكل وحائـط المبكـى والحائـط الغربـي وجبـل الزيتـون فـي البلـدة القديمـة وحـي سـلوان ومقبـرة المسـلمين والمسـمى بالمصطلـح الإسـرائيلي (الحـوض المقـدس)، والأخطـر مـن ذلـك تصـر إسـرائيل علـى أن السـيادة تحـت الحـرم القدسـي سـتبقى إسـرائيلية فـي الوقـت الـذي لا توجـد فيـه اسـتراتيجية فلسـطينية أو ردود أفعـال.



الخطة الرئيسية للقدس:

التخطيط للصراع

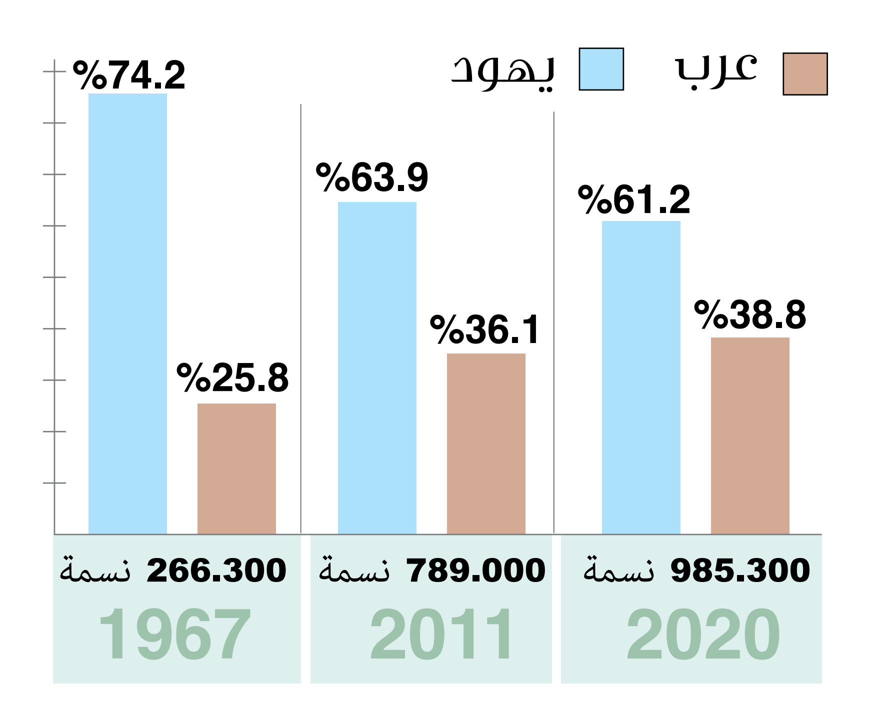
فرانشيسكو كيوديللي

قد يكون من البَدَهيّ القول إن المكان يجمع السياسي بالاستراتيجي، ما يعني أن تصميم المكان وتنظيمه هو نشاطٌ سياسيٌّ واستراتيجيّ. رغم ذلك، غالباً ما يُعَد التخطيط نشاطاً غير سياسي، أو على الأقل، يُعَد نشاطاً تطويرياً يتجاهل «حالةَ التخطيط كوسيلة بيد الدولة- الأمة الحديثة... (ويُغفل) الأمثلة الكثيرة التي يمثّل فيها التخطيطُ شكلاً من أشكال السيطرة الاجتماعية المتعمدة، والقهر الذي تمارسه النخَب على المجموعات الأضعف». كل ما نحتاجه هو النظر في السياقات المدنية للصراعات الاجتماعية الحادة (النظر مثلاً فيما عرَّفه «سكوت بولينز» بمصطلح «المدن ذات الأقطاب» أو «المدن المنقسمة») حتى نكتشف عدم حيادية التخطيط.

هذه بالضبط حالة القدس، حيث التخطيط هو أحد الوسائل- الامتيازات «للحرب المعتدلة الشدّة» التي تجمع «العنفَ الدراماتيكي لبعض

الأحداث (قنابل، قتل، صواريخ وجرافات) مع أحداثٍ متسلسلة أبطأ وليست أقل عنفاً وتدميراً (إنشاء المباني، الشوارع والأنفاق)». يتحوّل الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي داخل المدينة المقدّسة إلى «حرب بين الإسمنت والحجر»، والسبب واضح تماماً: من يستطيع الهيمنة فيزيائياً على المدينة، يستطيع أن يقرر مصيرها. لهذا يلعب تصميم المكان وتنظيمه دوراً رئيسياً، فالتخطيط هنا وسيلةٌ لتحقيق أهدافٍ سياسية معينة. حلّل العديد من الباحثين دور السياسات المدنية في الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي على القدس. لكن أحداً لم يحلل «الخطة الرئيسية للقدس» في ضوء الصراع بعد. غايةُ هذه الوثيقة هي تقديم هذا التحليل. «الخطة الرئيسية للقدس» وثيقةٌ مهمة جداً لأنها أوّل خطة شاملة لكامل المدينة ولأوّل مرة تتضح الرؤية الشاملة والتفصيلية لقدس القرن الحادي والعشرين التي تهدف السلطات الإسرائيلية إلى وضعها محلّ التنفيذ حسب ما يرد بوضوح في الوثيقة الرسمية.





> رغمَ النوايا الإسرائيلية تجاه الحفاظ على موازنة 70-30 (أي الحفاظ على نسبة 70 % يهوداً و30 % عرباً في المدينة) وكل محاولاتها في هذا الاتجاه، إلا أن التوازن الديموغرافي بقي يتغير لصالح العرب.

الهدف النهائي من السياسات المدنية الإسرائيلية في القدس

كما هو معروف، احتلت إسرائيل القدس الشرقية في عام 1967 خلال حرب الأيام الستة، وفي عام 1980 أعلنت المدينة بالكامل، بقسميها الغربي والشرقي المحتل، عاصمةً «أبدية مُوحّدة» للدولة اليهودية. لكن المجتمع الدولي لم يعترف أبداً بضمّ إسرائيل للقدس الشرقية، ولا يزال الفلسطينيون يطالبون بها عاصمةً لدولتهم المستقبلية. لهذا تنصب الجهود الإسرائيلية منذ 1967 على توطيد واقع سيطرتها على المدينة كاملة؛ أي أن الهدف هو خلق «حقائق مدنية» تجعل أي تقسيم مستقبلي للمدينة أمراً مستحيلاً عملياً. يقول مايكل رومان وأليكس واينغورد: «السياسة الإسرائيلية العامّة تهدف بشكلٍ رئيسي إلى منع أية محاولات مستقبلية لإعادة تقسيم المدينة أو لاقتطاع القدس الشرقية من سيطرة السيادة الإسرائيلية».

حسب ما يقول أورين ييفتاشيل، ينعكس هذا الهدف في تشريع العمليتين المتوازيتين لكل من «التهويد» (تشجيع المستوطنات اليهودية، خاصة في القسم الشرقي من المدينة) و«إخلاء المدينة من العرب» (احتواء التوسع العربي فيها).

لأخذ فكرة عن عملية «التهويد» هذه، نلاحظ أن الحكومة الإسرائيلية استولت على أراضٍ فلسطينية تشكل حوالي 35 % من القدس الشرقية (حوالي 24.5 كم2) منذ عام 1967، وذلك لبناء أحياءٍ يهودية. يوجد هنا حوالي 51.000 بيت، بُني معظمها من قبل السلطات الإسرائيلية نفسها (أو بدعم منها)، وهي مخصصة فقط لليهود. في عام 2008، وصل عدد اليهود الذين يعيشون في القدس الشرقية إلى 195.000 (وهم أكثر من 38.9 % من سكان القدس اليهود).

في الوقت نفسه وعبر التخطيط أيضاً، قامت السلطات الإسرائيلية «بإخلاء المدينة من العرب»، أي باحتواء توسعهم المدني والديموغرافي. بشكل أكثر دقة، تمّ هذا الاحتواء كغايةٍ بحدّ ذاتها لترك المكان فارغاً للاستيطان اليهودي، وكوسيلةٍ للتأثير على السياسة الديموغرافية العربية. في الواقع، كانت إحدى مشاكل إسرائيل الرئيسية منذ ضمّ القدس أن النمو الديموغرافي العربي أكبر من نظيره اليهودي. رغمَ النوايا الإسرائيلية



تجاه الحفاظ على موازنة 30-70 (أي الحفاظ على نسبة 70% يهوداً و30% عرباً في المدينة) وكل محاولاتها في هذا الاتجاه، إلا أن التوازن الديموغرافي بقي يتغير لصالح العرب. في عام 1967، كان عدد سكان القدس حوالي 266.300 نسمة، 74% منهم يهود و25.8 % عرباً؛ وصل عدد سكان المدينة إلى 789.000 في عام 2011، 63.9 % منهم يهود و36.1 عرباً. المتوقع أن يصل عدد سكان المدينة إلى 958.000 نسمة في عام 2020، 61.2% منهم يهود (578.200 نسمة) و38.8% عرباً (371،100). وكما يقول إيال وايزمان: «شكّلت سياسة الحفاظ على توازن ديموغرافي المنطق الأساسي لكلّ خطة شاملة وُضعت لتطوير المدينة».

الخطة الرئيسية للقدس

خلال فترة ولايته الثانية كعمدة لمدينة القدس، بدأ إيهود أولمرت بالعمل على وضع الخطوط العريضة لخطة محلية للقدس، عُرفت باسم «الخطة الرئيسية للقدس 2000». آخر خطة وضعت للمدينة تعود إلى عام 1959 (الخطة المحلية رقم 62)، ولم تقدّم السلطات الإسرائيلية خطةً شاملةً للمدينة حتى بعد ضمّ القدس الشرقية، باستثناء محاولة أخفقت في السبعينيات. أصبح فرض خطة حديثة وشاملة لمدينة تتسع بشكل كبير ،أمراً ملحاً بشكل متزايد حتى عام 2000، حين أطلق أولمرت مشروعه.

بعد سنوات من العمل، تمّ التقديم الرسمي للمسوّدة الأولى من الخطة (عُرفت حينها باسم «التقرير رقم 4») في سبتمبر/أيلول 2004 من قبل أوري لوبوليانسكي، وهو عمدة القدس الذي خَلَف أولمرت. صادقت لجنة التخطيط المحلية على الخطة في أبريل من عام 2007، واستمرت لجنة تخطيط المقاطعة في مناقشتها حتى مايو من عام 2008. في نوفمبر من العام نفسه انتُخب نير باركات عمدةً للقدس، وعلى الفور طلب العمدة تأجيل اعتماد الخطة، ليقدّم في مايو من عام 2009 للجنةِ تخطيطِ المقاطعة مطالبَه بتعديلها.

تعقّد الوضع أكثر بتدخل وزير الداخلية الجديد إيلياهو بيشاي في يونيو من عام 2009. طالب بيشاي بإعادة الخطة إلى اللجنة المحلية لمداولتها مجدداً، لأنه اعتقد أن التغييرات التي قدّمتها لجنة المقاطعة كانت لصالح السكان العرب. في خريف 2010، تمّ تقديم مسودةٍ منقحةٍ من الخطة لمعرفة ردّ فعل العامة.

لم يتمّ التصديق على الخطة حتى يومنا هذا. رغم ذلك، وحتى بدون تصديق، تشكّل الخطة الإطار المرجعي للقرارات التخطيطية في القدس. وكما يقول العمدة نير باركات: «كانت الخطة تُناقَش لسنوات خمس بين لجنة المقاطعة واللجنة المحلية، واليوم، الجميع يعمل وفق هذه الخطة عملياً، رغم إنها ليست رسمية بعد».

موضوع السكن

«الخطة الرئيسية للقدس» وثيقةٌ معقّدة، والسبب أن مجموعتيها المختلفتين من الأهداف السياسية والتقنية متشابكتان. للذهاب عميقاً في محتواها، قد يكون الفصل بين بياناتها «العامة» و«الحقيقية» مفيداً.

كل هذه البيانات تحمل أبعاداً سياسية وأخرى تقنية. لكن البيانات العامةٌ بلاغيةٌ في مجملها وهي تعمل كقناع يموه المحتوى الحقيقي للخطة. بالمقابل، يمكن اعتبار البياناتِ الحقيقية محتوىً حقيقياً للخطة، هذا المحتوى المتعلق بتصميم المكان، يمكّننا من تبيُّن التحولات المدنية المحدّدة الموجودة في الخطة العامّة، ويمكّننا بالتالي من فصل «الحقائق على الأرض» التي تهدف السلطات الإسرائيلية إلى خلقها.

لكي نفهم التحوّلات المكانية المتعلقة بالخطة، من المهم أن نقارن المحتوى الحقيقي للخطة مع السياق المدني الحالي ومع السياسات المدنية الأخرى التي يتعلق بها تنفيذ الخطة. هكذا يمكن أن نكتشف أي أهدافها قابل حقاً للتحقق وأيها يبدو غير قابل لذلك.

البيانات العامة

إن قـراءة الخطـة العامّـة علـى مستوى البيانـات العامـة تعطـي الانطبـاع أنهـا وثيقـة تقنيـة تحـاول حـلّ جميـع مشـاكل مدينـة القـدس بطريقـة محايـدة، بـدون أي تمييـز وبصـرف النظـر عـن المشـاكل السياسـية المتعلقـة بحكـم المدينـة.

فمثلاً، لا تشير الوثيقة إلى وضع الاحتلال فـي القـدس الشـرقية، لا تتنـاول انتقـاد بنـاء بيـوتٍ جديـدة فـي الأحيـاء اليهوديـة فـي القـدس الشـرقية، ولا تعتـرف بالتوتـرات والصراعـات بيـن العرب واليهـود فـي بعـض مناطـق المدينـة. يتـمّ تقديـم كلّ محتويـات الخطـة وكأنهـا تتعلـق بمـكانٍ حيـادي، غيـر إشـكالي وغيـر سياسـي.

البيانات الحقيقية

علـى مسـتوى البيانـات العامّـة، تبـدو الخطـة وكأنهـا تتعامـل مـع مشـاكل اليهـود والعـرب بـ «طريقـة متوازنـة» مـن دون تمييز، لكن تحليل محتواهـا الحقيقـي يكشـف بوضـوح معاملـة غيـر عادلـة بيـن العـرب واليهـود.

تقـدّم الخطـة اسـتراتيجيتين رئيسـيتين لتأميـن مبـانٍ جديـدة: الكثافة والتوسـع. فـي الاسـتراتيجية الأولـى، يمكن إضافة وحدات سكنية إلـى المناطـق الموجـودة بالأصـل عبـر زيـادة الحـدود الفعليـة لارتفـاع المباني أو حجمها؛ في الاسـتراتيجية الثانية، تطرح الخطة اقتراح توسيع الأحيـاء الموجـودة وبنـاء أحيـاء سـكنية جديـدة فـي الضواحـي.

تتـمّ إدارة هاتيـن الاسـتراتيجيتين بشـكلٍ مختلـف حسـب المجموعـة السـكانية: معظـم الزيـادة المُقترحـة فـي الأبنيـة اليهوديـة (62.4 %) سـتكون عبـر التوسـع؛ بينمـا لا تتجـاوز الزيـادة عبـر التوسـع فـي الأبنيـة العربيـة نسـبة 44.3 %.

> الاستراتيجية الملائمة بالنسبة للأحياء اليهودية هي التوسع لزيادة البيوت وبالتالي زيادة المنطقة المحتلة

الكثافـة، بعكـس التوسـع، لا تتطلـب احتلالَ/اسـتهلاكَ مناطـق جديـدة. لـذا، ومـن وجهـة النظر الإسـرائيلية، الاسـتراتيجية الملائمـة هـي توفيـر السـكن للعـرب مـن دون توسـيع الأحياء العربية، بينما الاسـتراتيجية الملائمـة بالنسـبة للأحيـاء اليهوديـة هـي التوسـع لزيـادة البيـوت وبالتالـي زيـادة المنطقـة المحتلـة.

تتأكـد فرضيـة الاسـتخدام السياسـي لهـذه التقنيـات، بحقيقـة أنـه يُتوقـع أن معظـم الزيـادة السـكانية اليهوديـة سـتكون ضمـن القـدس الشـرقية. تسمح الخطة ببناء أكثر من 37.000 وحـدة سـكنية جديـدة (سـواء بزيـادة الكثافـة أم التوسـع) ضمـن المناطـق المحتلـة مـن القـدس الشـرقية. فمثـلاً، وحسـب الخطـة، يتوقـع أن يتضاعـف حجـم أحيـاء «جيلـو» و«هـار حومـا» اللذيـن يقعـان فـي الجـزء الجنوبـي مـن القدس الشـرقية، ولا تقدّم الخطة أيـة تقديـرات لمسـاحة الأرض التـي سـيتمّ احتلالهـا عبـر هـذه التوسـعات الجديـدة. أمـا فيمـا يتعلـق بالأحيـاء العربيـة، فـإن السـعة الإضافيـة للبنـاء التـي وضعتهـا الخطـة لا تتجـاوز 32.630 وحـدة سـكنية، معظمهـا (55،7 %) سـتكون عبـر زيـادة الكثافـة.

لكـن وإن تـمّ تطبيـق الخطـة بشـكلٍ كامـلٍ بحلـول عـام 2020، سـيفتقر 100.000 عربـي إلـى السـكن، حسـب مـا قالـت سـعاد نصـر مخـول، لأن هـذه الخطـة سـتبقى علـى الـورق بسـبب كثـرة القيـود علـى بنـاء مبـانٍ جديـدة فـي الأحيـاء العربيـة.

فرص التوسع السكني

بالنسـبة للأحيـاء اليهوديـة، ثمـة فرصـة لتطبيـق الخطـة بشـكلٍ كامـل. هـذا مـا تقترحـه سـرعة توسـع البنـاء اليهودي في القدس الشرقية في العِقد الأخيـر، توسـعٌ دعمتـه وشـجعته السـلطات الإسـرائيلية بشـكل دائـم ومباشـر، ولا توجـد مؤشـراتٌ علـى تغيـر مسـتقبلي بهـذا الخصـوص. لكـن لـو قارنـا هنـا بمحتـوى الخطـة المتعلّـق بالأحيـاء العربيـة، لوجدنـا أن فـرص بنـاء منـازل عربيـة جديـدة غيـر قابلـة للتحقـق. وهـذا صحيـح خاصـة إذا أخذنـا فـي الاعتبـار مشـكلة المبانـي غيـر المرخصـة (15.000 وحـدة سـكنية)، التـي تكـرّس الخطـةُ لهـا بضعـةَ أسـطر مفادهـا أن الحل هـو هدمهـا. لكـن وصـف ظاهـرة المبانـي غيـر المرخصـة علـى أنهـا مشـكلة نظـام عـام تفتقـر إلـى وعـي الأسـباب الأعمـق لهـذه الظاهـرة. فالسـبب الرئيسـي يتعلـق بالسياسـات المدنيـة والآليـات البيروقراطيـة التـي تنتهجهـا الإدارة الإسـرائيلية نفسـها، إذ مـن الصعوبـة بمكان أن يسـتطيع المواطـن العربـي الحصـول علـى رخصـة بنـاء. جديـرٌ بالقـول إن بعـض فقرات الخطـة مُضلِّلـة، إذ تتجاهـل مثـلاً «الجـدارَ» الـذي سـيغير بنـاؤه شـكلَ المدينـة، حيـث سـتُضم مسـتوطناتٌ كبـرى إلـى القـدس وسـتغدو أحيـاءٌ عربيـة عديـدة خارجـه.

ت: نوح إبراهيم

عمليـات النهب المُبرمَج والمُنظَم، من سـرقة إلى إهمال، لا تخصّ القدس وحدها، بل تمتد على طول الجغرافية الفلسطينية، وغزة والضفة الغربية تعانيـان حـالات مماثلة. في ظل غيـاب الإمكانيات، يطلـق عديد المواقع التاريخية صرخة مدوية لحماية الإرث من الضياع.

عبدالله عمر

الحفر في التاريخ



يصف المتخصص في علوم الآثار والمؤرخ الدكتور سليم المبيض عمليات اكتشاف الآثار القديمة في قطاع غزة بالقول: «رغم الغياب الواضح لإمكانيات التنقيب والبحث الدقيقة لدى الجانب الفلسطيني، إلا أن هناك محاولات جدية بأساليب بدائية للوصول إلى ما يمكن الوصول له من هذه الآثار التي لازالت تكتشف بشكل شبه دائم، ومع كل تَقَدُّم في المكان يُعثر على آثار جديدة، لأنه لم يوف المكان حقه في البحث». ويشير الأستاذ المبيض إلى أن أول عمليات اكتشاف الآثار كانت للمرة الأولى في القطاع في نهاية العهد العثماني، من نقوش «تحتمس الثالث»، التي تعود إلى القرن الخامس عشر (ق.م) وعهوده مع الكنعانيين، والنقوش الآرامية على التوابيت المصنوعة من الرصاص بشارع عمر المختار، والتي نُقِلَتْ إلى تركيا مركز الخلافة العثمانية آنذاك.

وعن ضياع الآثار يشير المبيض إلى أن الأسباب اختلفت، ولكن النتيجة بقيت واحدة، كان أهمها تزوير إسرائيل للحقائق وسلبها تاريخ المنطقة بعد أن سلبت الإنسان والمكان، واستخدام الإعلام للترويج بأنها اكتشافات إسرائيلية تدل على عمق تاريخهم المزيّف في المنطقة، وسلب بعض الاكتشافات عَبْر ترحيل متعمدٍ لها باسم الملكية

الخاصة، وكان من أهم السبل لذلك الإعارة للمعارض الدولية، لنجد بعض آثارنا تعرض في متاحف فرنسا وبريطانيا على وجه التحديد، مؤكداً أن القطع الأثرية التي أخرجت لم تعد حتى الآن، رغم تضمنها بطاقات لصور التحف يتم فيها تاريخ الإعارة وتوثيق لنوع القطعة وقيمتها ومكان اكتشافها.

في مدينة غَزّة القديمة، الخطو خطوات قليلة كفيل بأن يشعر الزائر بالسير في معلَم أثري كبير، فالشريط الساحلي يعتبَر واحداً من البقاع التي وصلتها يدُ التعمير على مَرّ العصور، فهو زاخر بالعديد من الآثار المعمارية الخلّابة التي ارتبطت بدول وأديان مختلفة ومتعددة.

من جهته، يؤكد الدكتور كمال الشاعر أن آثار غَزّة بقيت صامدة أمام تغييب وجهها الحضاري الممتد إلى أعماق التاريخ، لأن باطن الأرض فيها لا زال يحمل الكثير، ويبقى اكتشاف الآثار التاريخية إلى يومنا هنا سراً جديداً، لأننا نتعرف عليه بالصدفة لغياب الاهتمام اللازم من المؤسسات الراعية للآثار في فلسطين. ويوضح المتحدث نفسه أن ما تم اكتشافه حتى يومنا هذا لا يعد كحصاة في جبل وأن الأرض تحتاج المزيد من البحث المُتعمِّق والعلمي بإشراف فرق متخصصة في التنقيب.

ويشير إلى أن كل المحاولات لطمس الهويّة التاريخية الفلسطينية والكنعانية باءت بالفشل ولم ينجح فيها العدو الإسرائيلي، بشهادة الدكتور في الجامعة العبرية «زئيف هرتسوك»، ويدلل استمرار الاكتشافات وبهذه القيمة الكبيرة بشكل لا يقبل الشك أن غَزّة صاحبة التاريخ الطويل لم تكتشف كما يجب بعد.

ويبدو الأمر مشتركاً بين غزة والضفة الغربية، فالخبير الدولي في الآثار حميد رسلان يؤكد أن آثار فلسطين التاريخية مُجتمِعَة تعرضت لعملية إهمال كبيرة، سمحت للصوص بسرقة الكثير منها، ولم تكن الحكومات المتعاقبة أمينة بما يكفي على تلك المقتنيات، وكان هناك تغيب واضح لدورها ومسؤوليتها في حفظها والاهتمام بها.

وتأكيداً على النهج المنظم الذي تتبعه دولة الاحتلال يعطي رسلان توضيحاً تاريخياً قائلًا: «ترافقت إزالة وطمس الآثار العربية الإسلامية من مواقع عدة في ذات الحقبة، كإزالة الآثار المملوكية والعثمانية تحديداً، تم هدمها من خلال عمليات تهجير القرى الفلسطينية، والتي كانت هذه الآثار تُعتبر جزءاً من النسيج المعماري لها». ويتابع: «بالإضافة إلى تزوير متعمد للتاريخ، بتصوير تاريخ اليهود على أنه تاريخ أرض فلسطين، أو أن اليهود كانوا العنصر والمُركّب الأساسي في التاريخ الفلسطيني، على الرغم من كون العديد من الباحثين أكّدوا أن الوجود اليهودي في أرض فلسطين لم يكن سوى وجود طارئ لا يكاد يُذكر مقارنة مع تاريخ فلسطين العريق». ويضيف رسلان: «كل المحاولات القديمة والحديث للحفاظ على الآثار لا يتجاوز المقالات والاجتهادات الشخصية. أمامنا متسع لنعيد اكتشاف هذه الأرض، ففلسطين عبارة عن متحف كبير، نظراً للتعاقب التاريخي الطويل الممتد لآلاف السنين على منطقة كانت ولا زالت من أهم بقاع العالم شخصيةً وحضارةً».

يؤكد كلام رسلان ما صرحت به وزيرة السياحة والآثار الفلسطينية رولا معايعة، والتي قالت: «يتباهى الاحتلال الإسرائيلي بعرض قطع أثرية فلسطينية استولى عليها بطريقة غير مشروعة، وهنا يجب أن نطالب المجتمع الدولي ومنظمة اليونسكو بالضغط عليه لإعادتها وإرغامه على إرجاع جميع القطع الأثرية المسروقة».

ولم تخف معايعة الصعوبات التي تواجه الوزارة وتحول دون قدرتها على حماية الآثار في فلسطين من السلب والنهب والتدمير، ليحتل الاحتلال المرتبة الأولى في هذه المعيقات، إضافة إلى وجود العديد من المهربين ولصوص الآثار، وكل ما يهمهم تحقيق مكاسب مادية دون النظر للأهمية التاريخية والحضارية لهذه الآثار.

وتبقى القدس التاريخية بكل آثارها الغنية هي لُبّ الصراع كما تصفه معايعة، التي أشارت إلى أن هناك محاولات حثيثة لا تنتهي من قبل إسرائيل على تغيير ملامح المدينة وتهويدها وليس فقط طمس معالمها الإسلامية والمسيحية.

مؤكدة أن للقدس أهمية كبيرة في نفوس المسلمين والمسيحيين حول العالم، وأن أي أثر يدمره خسارة للبشرية جمعاء، وجريمة تاريخية يجب أن يُعاقِب القانون الدولي إسرائيل عليها، فالقدس تَضمّ الكثير من المساجد والكنائس والأديرة، وهي القضية الأهم لدى العرب، ففيها أولى القبلتين «المسجد الأقصى» مسرى الرسول (صلى الله عليه وسلم).

جملة من المشاكل تقف عقبة أمام الوزارة لتطوير وترميم الآثار المُكْتَشَفة، والتنقيب عن الآثار المدفونة في الضفة الغربية وقطاع غزة، إذا ما أخذنا بالاعتبار منع الاحتلال أي أعمال في القدس المحتلة إلا في الخفاء. كل هذا ولا زالت كمية الآثار المدفونة ولا يعلم أحد عنها شيئاً أهم بكثير من المكتشف، وتُساوي أضعافاً مضاعفة من تلك المُكْتَشَفة، وإن الأرض التي استوطنها العديد من الأقوام تبقى عَصِيّة على النسيان، تحمل في جعبتها أسرار قوتها، تلهب مشاعر زائرها بعبق الماضي الضارب في التاريخ، مُتحدِثة له عن حضارة هذا المكان على مَرّ الزمان.



أمير تاج السر

الإبداع والعمر مرة أخرى

منذ فترة طويلة تحدثت عن العلاقة بين التّقَدُّم في العمر، وانحسار الطعم، أو الجاذبية النوعيّة بالنّسبة للإبداع المكتوب بواسطة المبدعين، وفي حوار إذاعي بعد ذلك، في برنامج «المقهى الثقافي» الذي يقدمه المنيع المثقف محمد الجوهري لـ «إذاعة قطر»، تطرَّقنا إلى ذلك الموضوع مرة أخرى، ربما لأن المنيع أراد أن يسمع رأيي مباشرة، بالرغم من أنني قلت ذلك الرأي صراحة في المقال المكتوب، ثم أكدت ذلك في الحوار الإذاعي ..

نعم، فأنا أعتقد جازماً أن للذاكرة لياقتها المفترضة، التي قد تَنْحَسِر أو تقلّ، بفعل التّقَدُّم في العمر، للخيال فترة محدودة تنتهي قطعاً، وأخيراً للمبدع فترة من الخصوبة، تعقبها بالتأكيد فترة الجفاف الدائمة.

اللافت في الأمر أن هذا الموضوع بالذات، انتشر كثيراً، وحاز على أهمية كبيرة، ووصلني العديد من ردود الأفعال، ثم عادت تلك الردود لتتفاقم بعد إذاعة حواري، وكتب البعض ساخراً من فكرة أن يُحَدَّدَ الإبداع بعمر ما، يحال بعده المبدع للتقاعد، وسؤالي عن كيفية وضع قانون يمنع من الكتابة في الشيخوخة. أيضاً ذهب بعض المتداخلين إلى عقد مقارنة بين أصوات المغنين حين ظهروا وحين تقدموا في العمر، ليجدوها كما هي لم تتغير كثيراً، وقال أحد الذين راسلوني إننا ظللنا نستمع لأم كلثوم وفيروز ووديع الصافي لسنوات طويلة، نراهم قد تقدموا في العمر، ولكن لا نلحظ أي تَغَيُّر في أصواتهم التي ظهروا بها، أو ما يقدمونه من إبداع..

في الحقيقة أنا لم أَكُنْ أتحدث عن المغنين، وأصواتهم، لأن الفرق كبير جداً بين الكاتب الذي ينتج إبداعاً مبنياً على الخيال والذاكرة وبين المغني الذي يملك حلاوة الصوت فقط، لكنه يقدم إبداعاً أنتجه غيره في الغالب، سواء أكان ذلك شعراً أم موسيقى، المغني هنا يؤدي إبداعاً جاهزاً ولا يبتكر، مع أن بعض المغنين في الحقيقة يكتبون الأغاني ويلحنونها، وتلك الحناجر الموصوفة بقوة الصوت أو حلاوته، في الغالب تظل كما هي ما لم تُصَبْ بمرض ينهب بقوتها، الحبال الصوتية جزء من التكوين البشري، هي أيضاً تتعرض للمرض كما يتعرض أي عضو آخر في الجسم البشري، لكن ليس بالضرورة أي حنجرة تمرض يضيع منها الصوت الجميل. لذلك يظل المغنون كما هم، قد يفقدون شيئاً من الرشاقة الاستعراضية أو التعبيرية على المسارح، بتقدم العمر، لكن الصوت يظل صوتاً وفياً لأغنياته التي تَعَرَّفَ إليها أول مرة، وبذلك بقي الغناء الجميل جميلاً دائماً.

في النهاية، أعتقد أنني قلت ما فيه الكفاية عن تلك المسألة، ولا أجد مبرراً لغضب البعض، خاصة مَنْ ظلوا يكتبون في سن متقدمة، لكن كل رأي هو بالضرورة رأي شخصي، ولا مانع لديّ من اعتزال الكتابة، كما قلت من قبل، حين أحس بأنني فقدت شيئاً من اللياقة الإبداعية، أو ابتدأت ذاكرتي تخونني، في لحظات الاحتياج.

فريدة بورقية..

السينما تُسْمِعُ صوت المرأة

لا يمكن الحديث عن تاريخ السينما أو التليفزيون في المغرب، بصيغة المنكر أو المؤنث، إلا ويتبادر إلى الذهن اسم المخرجة فريدة بورقية (1948)، التي ساهمت في نسج جزء مهم ومُشْرِق من هذا التاريخ. سافرت إلى موسكو في ظرفية سياسية حساسة من تاريخ المغرب والمشرق كي تتابع دراستها دون أن تعلم بأن مسارها الدراسي سيتحوّل من أقسام العلوم إلى ساحة الفن. لم تخل مسيرتها السينمائية، كما تحكي في هذا الحوار لـ «الدوحة»، من المشاكل والحواجز، لكن ذلك لم يُزدها إلا إصراراً على المضي قُدماً نحو تنمية منجزها الفيلموغرافي شكلاً ومضموناً. اعتنت، وما تزال، بالصورة واتخذتها ضرباً من الحميمية الشبيهة بإعداد ابنتها لحفل زفاف جميل كما تقول. إنها امرأة مؤسِّسَة في مجالها، لها حساسيتها المرهفة تجاه قضايا المرأة والجماليات السينمائية.

أثناء تسجيل هذا الحوار، اغرورقت دموع فريدة بورقية أكثر من مرة وهي تسترجع ذكرياتها، وفيه تقترب «الدوحة» من تجربة مخرجة لم تدخر جهداً في سبيل الكشف عن قضايا المرأة والمجتمع منذ فيلمها الأول «الجمرة» (1982) وصولاً إلى «زينب: امرأة أغمات»، وما بينهما من أفلام أخرى وأعمال درامية تليفزيونية نتعرف على سياقاتها من خلال هذا اللقاء:

حوار: محمد اشويكة/الدار البيضاء

■ كان لطفولتك طعم خاص. كيف تتذكرين تلك المرحلة المهمة من حياتك؟

- ولدت بدرب السلطان بكاريان «كَلُوطِي» قرب «كَراج علال» من أسرة فقيرة جداً، ودرست في مدرسة عمومية بالحي الذي ولدت فيه، وبحكم غياب والدي وتنقله إثر انخراطه في الحركة الوطنية وما صاحب ذلك من سرية ومنفى. فقد عشنا بمعية أمنا. كنت البنت البكر رفقة أخوين ذكرين. لم يكن ينقصنا شيء، كنا نكتفي بالاشتهاء فقط. أتذكر لحظات انتظار قدوم جدتي من أبي التي كانت تعيش مع عمي الميسور جداً خلال نهاية كل أسبوع من أجل أن تأتينا ببعض الفواكه.

انتقلنا خلال فترة من حياتنا إلى مكان راقٍ لم نعرف كيف نعيش فيه، ولا كيف ندرس؟ كانت اللغة العربية هي الطاغية في مدارس «درب السلطان» في حين كانت الأولوية في حي «بوسيجور» للفرنسية، مما دفع بالمشرفين على المدرسة بإرجاعنا إلى مستويين دراسيين سابقين قصد الرفع من إيقاع معارفنا اللغوية، وذلك ما أفقدنا التوازن خاصة بالنسبة لي، لأن المسألة كانت مختلفة لدى أخواي بالنظر إلى صغر سنهما. قال لي أبي بالحرف: «إذا لم تتمكني من الحصول على شهادة نهاية الدراسة، فلن تبقي بالمغرب»، وكان عمري ثلاث عشرة سنة، ولم أحصل عليها بالفعل. ولهذا أرسلني في نفس السنة إلى الاتحاد السوفياتي.

■ لماذا الاتحاد السوفياتي وليس دولة أخرى؟

- نظرا لتوافر مدرسة داخلية خاصة بأبناء اللاجئين السياسيين بضواحي موسكو، والتي التقيت فيها باليونانيين والإيرانيين والإسبانيين والماليين والتشاديين وغيرهم. بدأت بدراسة اللغة أولاً، وبعدها

المخرجة فريدة بورقية

حصلت على البكالوريا الروسية، وقد ساعدتني بشرتي البيضاء على التكيف بسرعة مع المجتمع الروسي.

هل جاءت فكرة دراستك للسينما هناك؟

- لم تكن لديّ فكرة دراسة السينما في البداية نهائياً، كنت متفوقة في بعض المواد العلمية كالفيزياء والكيمياء، فَقررت تسجيل نفسي في شعبة الكيمياء بجامعة «باتريس لومومبا» بعد اجتياز امتحان الولوج طبعاً. لكن، في السنة الأولى من دراستي الجامعية ستحصل انعطافة جديدة في مساري؛ إذ كنت ألتقي بالطلبة الأجانب بالحي الجامعي، وخاصة المشارقة من مصريين ولبنانيين، فوقع الاحتكاك، وبدأت أحس بقربهم الثقافي مني. وقد جاء هؤلاء، بدون استثناء، بغرض واحد: دراسة الفنون كالرقص والباليه والمسرح والسينما والفوتوغرافيا. توطدت الأواصر بيننا وصرت أرافقهم إلى المسارح وقاعات العروض. هكذا، قضيت سنة بيضاء ثم توجهت في غضون السنة الموالية إلى معهد الفن الدرامي بموسكو فنجحت، لكنني كنت دون السن القانونية فاشترطوا عليّ عدم ولوج شعبة الإخراج، وأن أبدأ



بالتمثيل. درَّستني الأستاذة «مارية أوسيبيفنا كنيبل»، التي كانت تلميذة «ستانيسلافسكي». بعد هذه المرحلة اجتزت مباراة أخرى لدراسة الإخراج الدرامي وحصلت على دبلومة.

ماذا بعد عودتك إلى المغرب، وبدايتك بالتلفزة المغربية؟

- دخلت سنة 1973 فبدأت أبحث عن ذاتي. ماذا سأفعل؟ لزمت البيت لمدة سنة، تقريباً، لأنني كنت في أَمَسِّ الحاجة إلى إعادة التأقلم بعد سنوات المهجر الطوال. التقيت في الفترة التي بدأت فيها الخدمة المدنية بالأخوين مصطفى وعبد الكريم الدرقاوي وعبد القادر لقطع الذين عادوا في نفس السنة من بولونيا، فَتَمَّ تعييننا بالتلفزة المغربية.

كان البعض يتساءل باستغراب حين أخرجت فيلمي التليفزيوني الأول «المنزل المطلوب»، الذي أنجزته رفقة العيادي الخرازي: «مَنْ تكون هذه المرأة التي أنجزت هذا الفيلم؟»، «العجب! امرأة مخرجة؟»... قَاوَمْتُ، وبعد ذلك، صار المهنيون يقترحون عَلَيَّ أعمالهم لإخراجها.


مشهد من فيلم زينب

انطلاقتك كانت بفيلمك السينمائي الأول «الجمرة» سنة 1982، كيف تحقق ذلك؟

- جاء الفيلم صدفة لما انتقل السيد قويدر بناني من مدير للتلفزة إلى إدارة المركز السينمائي المغربي، كان يعرفني، وفي هذه الفترة كنا جماعة من الأصدقاء الصحافيين والفنانين لا نفترق، حيث كنا نزور بعضنا البعض، ومرة زارني الفنان الموسيقي محمود ميكري، الذي حدثني عن فكرة يمكن أن تكون فيلماً سينمائياً، حكى لي القصة، ثم اشتغلنا عليها، وبعد ذلك طرقت باب السيد بناني قويدر من أجل تجريب حظي في مجال الإخراج وقد استجاب بعدما سألني: مَنْ سيلعب بطولة الفيلم؟ وحينها قلت له: مصطفى الداسوكين ومصطفى الزعري؛ لأنهما كانا على رأس قائمة الممثلين. لما انتهى تصوير الفيلم وتَمَّ عرضه بالقاعات جُلنا به مختلف مهرجانات العَالَم السينمائية.

من فيلم «الجمرة» إلى «طريق لعيالات» (2007). سنوات من القطيعة. لماذا؟

- كنت قد طَلّقت السينما طلاقاً نهائياً. وقد استضافني، ذات مرة، علي حسن في برنامجه التليفزيوني «سينما الخميس» وطرح عليّ نفس السؤال، فأجبت بنفس العبارة، وقد سَجّلَ عني التاريخ هذه المسألة. صرّحت بذلك لأن ظروف تصوير فيلم «الجمرة» كانت قاسية للغاية، وقد عانى معي كثيراً المرحوم محمد الركّاب ومعه العديد من الأصدقاء؛ إذ اقترضنا بعض الأموال ولم نستطع ردها مما جعلنا مطاردين من طرف المحاكم، وصار اشتغالنا سرياً. لكن الذي أنقذنا من هذه الوضعية (الدخول إلى السجن) هو سهيل بنبركة، الذي اتصل بنا مباشرة بعد مجيئه إلى إدارة المركز السينمائي المغربي وقام فعلاً بتسوية كل المشاكل.

كانت العودة إذا، بشريط «طريق لعيالات» وهو فيلمُ طريق (Road movie) جمع بين الممثلة عائشة ماه ماه، من جيل الرائدات، ومنى فتو، من الجيل الجديد.

- عندما عدتُ إلى التليفزيون بدأتُ مسيرة المسافات الطويلة من خلال المسلسلات المتوالية. لكن إلحاح أصدقائي السينمائيين شجعني على الرجوع الذي تزامن مع عثوري على موضوع أعتقد بأنه كان يخرج على المعتاد، لأنه يُبْعِدُنا عن المَشاهِد المكررة التي تضعنا داخل المنزل أو الفيلا أو الحديقة. وقد ساعدني في إيجاد هذا الموضوع الكاتب يوسف فاضل، الذي اقترح عليّ قصة وسيناريو فيلم «طريق لعيالات» فأعجبتني فكرة تصوير امرأتين على الطريق، رغم أن الفكرة قد تبدو بسيطة منذ الوهلة الأولى، لكنها كانت جذابة وشيقة ولم تخل من مغامرات...

تناولت سيرة زينب النفزاوية في فيلمك الأخير «زينب: زهرة أغمات» ما الذي يضيفه هذا العمل لتجربتك، سواء المنجز منها أم المستقبلي؟

- لقد أخذت درساً مفيداً من وراء إنجاز هذا العمل السينمائي، وهو أن الجمال في السينما لا يمكن أن يتم بميزانية ضعيفة، خاصة عندما نريد إنجاز فيلم تاريخي. لقد أنجزت مسلسلين تليفزيونيين تاريخيين، وهما «جنان الكرمة» و«المجنوب»، لكن تجربة التليفزيون تختلف عن السينما؛ إذ يمكن أن تخدع المشاهد فنياً على الشاشة الصغيرة، في حين يصعب القيام بالمثل على الشاشة الكبيرة.

المرأة موضوعنا الراهن في المجتمع، وأنا الآن مُنْشَطِرَةُ التفكيرِ بين اختيار فيلم سينمائي حول المرأة السياسيةً أو الكوميديا. تجد في كل أعمالي السينمائية والتليفزيونية رؤية مُعيَّنة لقضية المرأة: مثلاً، تجسد الممثلة نعيمة لمشرقي في مسلسل «أولاد الناس» دَوْرَ المرأة المنهكة التي توفي زوجها وتركها تصارع الزمن. ونفس الأمر في الشريط التليفزيوني «الحي الخلفي» وغيره. فإذا لم نتحدث عن المرأة من سيُسْمِعُ صوتها؟ إنني أحس أكثر بتلك المرأة الصبورة، ذات الإرادة القويّة التي تمتلك من العزيمة ما يجعلها تصل إلى مُبتغاها ولو مُتأخرة.

الحب في مجتمع طبقي

ناصر عبد الرحمن

الحب في أفلام عاطف الطيب يشتبك مع الواقع؛ فهو لم يفصل الحب عن المادة، بحيث لا توجد قصة حب واحدة في أفلامه إلّا وتكشف الصراع الأساسي في المجتمع. ولكي نفهم الحب عند عاطف الطيب يجب أن نراه مستحيلاً شكسبيرياً في معظم نماذج أفلامه. الحب عند عاطف الطيب يتسم أيضاً بعدم التكافؤ بين الحبيبين. لكن النقطة الجوهرية في هذا كله هو الانتصار للواقع الاجتماعي، فكأن «عاطف» يعلن بأن الفقر يهزم الحب.

ففي «الحب فوق هضبة الهرم»، وهو فيلم عن رواية لنجيب محفوظ، وسيناريو لبشير الديك، يجمع الحب بين موظف شاب من الطبقة المتوسطة الدنيا وبين موظفة من الطبقة العليا. ولما يشتد هذا الحب تواجهه أعراف الطبقة المتوسطة العليا المتمثلة في أهل الموظفة، وبعد نجاح الموظف والموظفة في عقد الزواج على الورق يفاجأ الزوجان بأن الواقع أقوى من اختياراتهما، ومن ثمّ فإن المجتمع الشكلي الذي ينتصر للمظاهر المادية لا يعترف بالحب أو أنه ليس من حق الفقراء.

ورغم قدرته على تصوير مشاهد عاطفية على غرار فيلم «إنذار بالطاعة» إلا أن اهتمام عاطف انصبّ على الجانب الاجتماعي والاقتصادي، والقهر الذي تمارسه المدينة على أهلها الضعفاء، وهكذا فإن قصة الحب عند عاطف تُعاش داخل الصراعات المجتمعية، التي كانت الرواية المصرية تعكسها خلال هذه المرحلة؛ فكما كانت روايات إحسان عبد القدوس منهلاً كبيراً لسينما الستينيات كان نجيب محفوظ يغذي سينما الثمانينيات والتسعينيات. وعاطف الطيب من بين



أحمد زكي وآثار الحكيم في مشهد من فيلم «الحب فوق هضبة الهرم»

مخرجي روايات نجيب محفوظ مثل: (الزمار، قلب الليل، وأبناء وقتلة).

لا أخفي إحباطي وتوتري عندما اقتربت من ثيمة الحب في سينما عاطف الطيب؛ اكتشفت أن الحب مقهور في أفلامه، بل وفي سينما الثمانينيات والتسعينيات بشكل عام إذ أمام قوة وبطش المجتمع لا توجد فرصة للحب، وحتى عندما أراد عاطف استرجاع حبه القديم الطاهر في فيلم «ضد الحكومة» كان على استحياء، حيث في نهاية الفيلم يحاكِمُ المجتمع كله، وينطبق ذلك على أفلام أخرى كـ«كتيبة الإعدام» و«البريء» و«التخشيبة» فكلها أفلام تحاكم المجتمع الذي قتل إنسانية أبطاله ورماهم في فروقات طبقية حاسمة في طبيعة العلاقات العاطفية والمجتمعية.

أسّس عاطف الطيب واقعيته الجديدة على مدرسة صلاح أبوسيف، هذا الفنان الذي ولد في حي شعبي هو نفسه الحي الذي ولد فيه عاطف الطيب، لذلك شتان بين «بولاق أبوالعلا» في زمن الخمسينيات والستينيات و«بولاق الدكرور» في السبعينيات والثمانينيات. لكن، إذا كان ارتباط صلاح أبو سيف بالواقعية قد جعله يخفي الحب ويقهر أبطاله بالفقر والحياة الاجتماعية الصعبة، فإن عاطف الطيب يتميز بانحيازه إلى الطبقة الوسطى في معظم أفلامه بالرغم من نشأته في طبقة اجتماعية أقل، لكنه نجح في صنع دراما مُتراكمة تحكي قصص أبطاله ومحاولاتهم المستميتة في الاحتفاظ بطبقتهم الاجتماعية والإبقاء على تفاصيلهم رغم قهر المجتمع، فكأن المجتمع في زمن أفلام عاطف الطيب ضد الطبقة المتوسطة. وبعبارة أخرى؛ كأن الحب المقهور في أفلام عاطف وخيري وخان وبدرخان.. تابع للصراع المجتمعي غير المتكافئ. ورغم ذلك يبقى الحب عند عاطف الطيب هو باب الأمل والطموح الذي يتمناه أبطال أفلامه ابتداء من شخصية حسن في «سواق الأتوبيس»، الذي فشل حبه مع زوجته ابنة الطبقة المتوسطة إلى آخر أفلامه «جبر الخواطر».

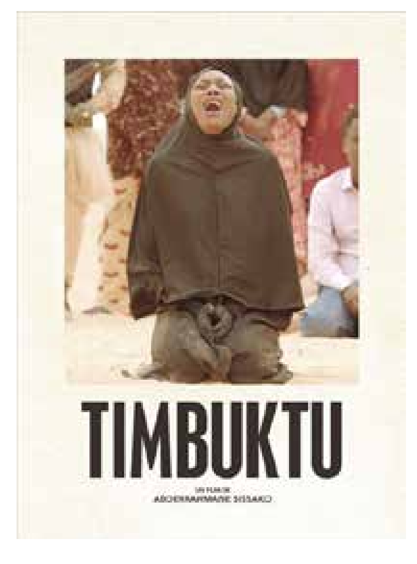


تمبكتو..
الظهور من بعيد

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

تَمكَّن فيلم المخرج الموريتاني عبد الرحمن سيساكو «تمبكتو.. غضب الطيور» من حجز مرتبة لافتة ضمن 18 عملاً روائياً سينمائياً رُشح للسعفة الذهبية في مهرجان «كان» السينمائي لهذه السنة. وبالرغم من قِلّة الاهتمام الموريتاني بالفن السابع وندرة المؤسَّسات المشتغلة في صناعة السينما إلا أن سيساكو استطاع جذب الأضواء إلى فيلمه ومنافسة عمالقة الفن السينمائي في مَحْفَل دولي.

والحق أن مهرجان (كان) لم يكن غريباً على محترف كعبد الرحمن سيساكو، فقد نال منه جائزة النقد عام 2002م، واختير عضواً ضمن لجنة تحكيمه عام 2007. كما أن لصاحب «تمبكتو...» تاريخاً حافلاً بالأفلام القصيرة والطويلة، أبرزها فيلم «الحياة فوق الأرض» (1997)، الذي حصل على جائزة أفضل فيلم في الدورة التاسعة لمهرجان السينما الإفريقية بميلانو، وفيلم «في انتظار السعادة» (2002) الحاصل على جائزة النقد في مهرجان كان 2002، وفيلم «باماكو» (2006) المُتوَّج في نفس السنة بالجائزة الكبرى للجمهور بمهرجان باريس للسينما.



ترشيح فيلم «تمبكتو» للسعفة الذهبية لم يكن صدفة إذاً، ومن ناحية أخرى يبدو الفيلم مؤسَّساً على مسوغات كثيرة؛ منها جدة الموضوع وطرافته، فهو مُستوحَى من مسرح أحداث ساخنة في شمال دولة مالي تمثل فترة حكم «القاعدة» لأقاليم ظَلَّتْ عذابات الإنسان أثناءها، حسب المخرج، حبيسة الحيز الجغرافي الذي دارت فيه، فكانت معاناة السكان الأصليين، كما يقول سيساكو، مصدر فكرة الرواية التي تجسّدت بدايتها في فيلم وثائقي ما لبث أن تحول إلى فيلم روائي طويل، ساعد تحرير المدينة «تمبكتو» وظهور قصص وروايات عديدة من حكايات معاناة ساكنة الشمال المالي في إثرائه والتمهيد لإنجازه، وقد حاول المخرج تصوير أحداث رواية الفيلم في تمبكتو، لكن أجواء الخوف والأخطار المحيطة أرغمت فريق العمل على تصوير الفيلم في موريتانيا.

جمع الفيلم نخبة من الممثلين والحرفيين السينمائيين من دول عديدة، منها على سبيل المثال الممثل الفرنسي الجزائري الأصل، عابل جعفري، الذي جَسّدَ دور



(الجهادي) عبد الكريم، إضافة إلى سبعة تونسيين، من ضمنهم الممثلة نادية بن رشد المختصة في المونتاج، والفنان الموسيقي أمين بوحاقة، والمصور سفيان الفاني، الذي قام بتصوير فيلم «حياة أديل» لعبد اللطيف كشيش، الحائز على السعفة الذهبية في العام الماضي.

وتعكس الرواية تنوعاً ثقافياً يبرزه التعدد اللغوي للأبطال؛ فبالإضافة إلى اللغات الإفريقية الأصلية نجد متحدثين باللغتين الفرنسية والإنجليزية، ولعل شخصية المخرج سيساكو أفضل مَنْ يمثل هذا التعدد؛ فهو موريتاني المولد (1961)، مالي النشأة، إضافة إلى ثقافته الشرقية والغربية؛ إذ تلقى تعليمه الدراسي للسينما في الاتحاد السوفياتي، وهاجر إلى فرنسا لممارسة الإخراج السينمائي. وما يجسد هذا الثراء والتنوع، إضافة إلى اللقاء بين أعراق وثقافات مختلفة، حرص الموسيقي التونسي بوحاقة في هذا الفيلم على الجمع بين الموسيقى الشرقية والإفريقية والغربية والسينفونية كذلك.

الفيلم صَوّرَ «الجهاديين» كأشخاص مُغرمين بمتع الحياة مُقبلين على ملذاتها، فالقائد «أبو جعفر» يحاول إغواء زوجة «كيدان»، والمقاتل المترجم الليبي الأصل يتقدم لخطبة إحدى الفتيات من أهلها ثم يهددهم ويجبرهم على تزويجه منها. يعيش البطل «كيدان الطارقي» مع زوجته «ساتيما» وابنته الصغيرة

المخرج عبد الرحمن سيساكو

في خيمة على أطراف المدينة ولديه عدد من الأبقار، وَيُقْدِمُ صياد إفريقي على قتل إحدى أبقار كيدان، فينتقم منه الأخير بقتله، ويتم اعتقال القاتل واقتياده إلى مكان إعدامه، ومن ثم مقتله مع زوجته برصاص المسلحين، فتكون النهاية ضياع الطفلة ابنة كيدان والصبي الراعي في الصحراء. ومن مشاهد الفيلم اللافتة مباراة كرة يلعبها الأطفال دون كرة للدلالة على تحدي تحريم كرة القدم، وقد تم توظيف التعدد اللغوي للأبطال في هذا الفيلم، فهو ناطق بست لغات هي العربية والفرنسية والإنجليزية، إضافة إلى اللغات المحلية (التماشيقية والبمبارية والسونغية)، وقد بدا حديث المقاتلين بالفصحى كاشفاً صورتهم كغرباء على المدينة.

إن اختيار هذا الفيلم للعرض داخل المسابقة الرسمية، كما يقول مخرجه عبد الرحمن سيساكو، يُعدّ بحد ذاته إنجازاً مشرّفاً يشعره بكثير من المسؤولية، فقد استثار هذا الفيلم منذ عرضه في اليوم الأول للمهرجان كثيراً من الكتابات النقدية الإيجابية، كما بيعت حقوق عرضه لعدد من أهم الأسواق العالمية.

وعلى الرغم من تشابههما، يبدو أن بيئة الشرق الموريتاني التي تم التصوير فيها لم تحاكي الأصل مما دفع جانباً من النقاد إلى انتقاد الفيلم، بدعوى غياب مشاهد حقيقية من فضاءات تمبكتو العمرانية وغيرها في فيلم يتخذ منها مادة وموضوعاً. بينما ذهبت الناقدة السينمائية صفاء الصالح إلى القول بأن المخرج سيساكو بدا في فيلمه «تمبكتو» أكثر «مَلكيّة من المَلِك» في تعزيز الصورة النمطية المقدمة عن دول العالم الثالث في آسيا وإفريقيا في كثير من وسائل الإعلام الغربية.

وإذا كان فيلم «تمبكتو.. غضب الطيور» قد أخفق في الحصول على جائزة السعفة الذهبية، وإن نال شرف الترشيح لها، فقد حظي بجائزة فرانسوا شالي (FranÇois Chalais) التي تمنح لأفضل فيلم يُعبِّر عن أخلاقيات المهنة الصحافية، واعتبرت اللجنة أن هذا الفيلم يعبر عن روح وأخلاقيات الصحافي الفرنسي فرانسوا شالي، وعن انتفاضة النساء والرجال من أجل الحرية والكرامة. كما تُوِّجَ الفيلم بجائزة لجنة التحكيم الكنائسي، وهي لجنة مستقلة تَمْنَح جائزتها منذ 1974 لأفضل الأفلام الطويلة المُشاركة في المسابقة الرسمية لمهرجان كان.

كاميرا حكواتي

عن المأساة السورية

بيروت - محمد غندور

تدخل كاميرا المخرج اللبناني فراس زبيب إلى الحرب السورية، مُسْتَكْشِفَة الحياة هناك. كيف تنتظر أم رجوع ابنها من المعتقل؟ وكيف يركض أطفال خائفون من قنيفة أو رصاصة؟

في فيلمه الوثائقي «طلق كذّاب» (57 دقيقة)، يبحث زبيب، عما لا تعرضه وسائل الإعلام، أو تُخفيه قصداً. روايات لناشطين مدنيين في قلب الأحداث، يتكلمون عن معاناتهم وعمّا خسروه وربحوه في معارك الحريّة.

وعلى الرغم من أن الفيلم لم يكن جيداً من الناحية الفنية، وثمة الكثير من الملاحظات على أداء المخرج، إلا أنه غني بما فيه من معلومات وحقائق. يحمل المشاركون كاميراتهم ويسرحون في الشوارع، باحثين عن القصة. ينتقل المُشاهِد فجأة إلى داخل العمل، كأنه في بث مباشر. يحمي رأسه من قنيفة أو بعد سماع انفجار، ويتربص في الكرسي خوفاً من القنّاص. حالة من الخوف والتوتر والتعب والقهر تصيب المشاركين في العمل، وهي صورة مُصغرة عما يعانيه السوري في الداخل.

يتناول العمل مجموعة قصص لانتهاكات حقوق إنسان مُرتكَبة بحق المجتمع السوري، ويروي قصة قنيفة الهاون الشهيرة التي سقطت في تظاهرة «بستان القصر» في حلب، حين كان المُصوِّر عبدالله حكواتي يُصوِّر نسمة تغني: «حانن للحرية»، ومصير كل شخص بعد هذه الحادثة، وقصة الكاميرا المُتفحّمة للمصور محمد نور مطر...

كما يروي الفيلم الذي أنتجته مؤسسة «الشارع» للإعلام والتنمية ومنظمة «مينابوليس»، قصة عن مجزرة وقعت في مَعرّة النعمان داخل المركز الثقافي الذي تحوّل إلى سجن لاحقاً، يرويها أحد الناجين.

الكاميرا هي عين السوريين، يحملها عبدالله حكواتي ليوثق مشاهداته. هذه العين الآلية تغدو صلة وصل بينه وبين العالم الخارجي، يقاتل الموت لنقل الحقيقة، كما يراها هو بعينه، وليس عما يتم تداولها.

في اللحظة التي سقطت فيها قنيفة الهاون على حي باب القصر ومتظاهريه، كانت الطفلة نسمة صاحبة الصوت القوي، تغني «حانن للحرية حانن»، أمام كاميرا حكواتي. تغيرت ملامح الساحة، وتلوّنت بالدم. سرعان ما استفاق عبدالله من الصدمة وراح يدور بالكاميرا على الوجوه المعذَّبة والمُشوَّهة. بحث كثيراً عن الناس الذين كانوا لحظة وقوع الانفجار، ليُظهر كم غيَّرتْ هذه اللحظة حياة كثيرين. منهم من



فقد حبيباً أو زوجاً ومنهم من فقد حياته، وهذه اللعبة التي اعتمدها المخرج في تعقُّب الحدث وما خلفه من أشخاص، منحت العمل بعداً إنسانياً كبيراً.

يحاول الفيلم أن ينقل بأمانة ما يراه، عارضاً بعضاً من أخطاء الثورة السورية، والجرائم الكثيرة.. «النظام كان عندو مشكلة مع الحقيقة، الكاميرا كانت هي الحقيقة»، جملة تمر في العمل يجب التوقف عندها، إذ إن النظام يعاني فوبيا الصورة القادرة على فضح جرائمه. بعد تفجير داعش سيارة مُفَخَّخة في الرّقة شمال شرقي سورية، فُقد المصوّر محمد نور مطر، وقيل إنه في سجون داعش. وجدت عائلته الكاميرا مُتفحّمة إلى جانب السيارة، وراح أخوه عامر يبحث عن طريقة لسحب ما فيها من معلومات، واصطحبها معه إلى ميونيخ علّه يجد هناك مَنْ يساعده على إصلاح ما أتلفه الانفجار.

لكن كل المحاولات لم تفلح. كانت الكاميرا هي الأمل الوحيد لمعرفة ما حصل قبل الانفجار. لم يعرف عامر ما وثقت عين أخيه. أم عامر بكت ابنها. دخلت الكاميرا إلى منزلها تنقلت بين الزوايا، باحثة عن محمد نور لكنها لم تجده. الأم الثكلى لا تقدر على الكلام. فراق ابنها أنضاها. يكتب عامر لأخيه نصاً حزيناً ويسمعه لأمه. يقول: «كنت كل الوقت خايف إنو أخوي ما يكون عندو قبر أمي تبكي عليه».

تنهمر دموع من الأم الخجولة، والكاميرا لا تفارق عينيها. يبرز المشهد مدى تعلق السوريين بالكاميرا في الآونة الأخيرة، هذه الآلة التي باتت فرداً من أفراد العائلة، وجزءاً من التفاصيل اليومية.

وعن عنوان الفيلم «طلق كذّاب»، يروي حكواتي كيف التقى بامرأة حامل في إحدى التظاهرات، وكانت تصرخ أن الطلق أتاها تحت القصف، حملها مع مجموعة من أصدقائه إلى المستشفى وانتظروها في الخارج للاطمئنان عليها. خرجت بعد قليل ولا يزال بطنها منتفخاً. قالت لهم ضاحكة: «طلق كذّاب». يعرض العمل مشاهد من مدن سورية يعيش أهلها في انتظار الموت الذي بات رفيقاً دائماً لهم في أحاديثهم ويومياتهم وأفعالهم، إضافة إلى تغييب الحِرَاك المدني والتعتيم الإعلامي عليه.

من خلال كاميرا عبدالله حكواتي وعامر وميزر مطر، يروي الفيلم قصة سورية اليوم. قصة بلد ضاعت ملامح ثورته وتعدّدت الآراء حول ما آلت إليه أحداثها... فيلم صوّرته شخصياته، عن بلد ما عاد يشبه ماضيه ولا مستقبله.

الإسماعيلية للأفلام التسجيلية

قليل من السياسة

الإسماعيلية - محمود الغيطاني

أُسْدِلَ الستار مؤخراً على مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة، الذي عُقِدَتْ دورته الـ17 هذا العام في ظِلّ ظروف سياسية غير مستقرة، إلا أن المهرجان الذي غلب عليه الطابع الفني والاحتفاء بالسينما الحقيقية كاد ينسى تماماً الظروف السياسية لينغمس في منافسة سينمائية بين مجموعة من الأفلام المهمة.

في صنف الأفلام التسجيلية الطويلة تنافست عشرة أفلام منها الفيلم المصري «عن يهود مصر» (نهاية الرحلة) للمخرج أمير رمسيس، وهو الجزء الثاني من فيلم أمير بنفس العنوان، الذي جاء أقلّ قيمة فنية من الجزء الأول؛ حيث نحا الفيلم باتجاه الروائية أكثر منه إلى السينما التسجيلية، من خلال مجموعة من الحكايات التي تتحدث عن الباقين من الجالية اليهودية داخل مصر وخوفهم من اندثارهم باعتبارهم ديناصورات منقرضة، ولم يفسر الفيلم هذا الانقراض الذي أشار إليه، وربما لهذا السبب أضعف الفيلم أمام منافسة فيلم مثل «رعي السماء» (البرتغال، إسبانيا) للمخرج هوريسيو ألكالا، والذي فاز بجائزة جمعية نقاد السينما، نظراً لقدرته على جذب الجمهور بتقنياته التسجيلية المهمة، وقدرة المخرج على الالتزام بجماليات الصورة والإمساك الحقيقي بموضوع الفيلم، ومن ثَمَّ لم ينفلت منه الخيط في ثرثرات جانبية، أو حكايات من الممكن أن تكون بمثابة الجزر المنعزلة، فاهتم المخرج بالخيط الأساسي الذي بدأ منه حول مجموعة مختلفة من الأشخاص الذين يمثلون جنسيات مختلفة، والذين جمعتهم جميعاً الرغبة في أن يكونوا لاعبي سيرك محترفين، ورحلتهم من أجل الوصول إلى هذا الهدف. وفاز الفيلم التسجيلي المصري الطويل «موج» للمخرج أحمد نور بجائزة أفضل فيلم تسجيلي طويل، وهو الفيلم الذي يتحدث عن الثورة المصرية التي قامت في الخامس والعشرين من يناير 2011م، والذي دارت أحداثه في مدينة السويس، حيث بداية انطلاق الشرارة الأولى لهذه الثورة من هذه المدينة، كما فاز الفيلم التسجيلي الطويل «حبيبي يستناني عند البحر» للمخرجة الفلسطينية ميس دروزة بجائزة لجنة التحكيم، والفيلم إنتاج فلسطيني، أردني، قطري، ألماني.

بينما في قسم الأفلام التسجيلية القصيرة تنافس اثنا عشر فيلماً جيدة الصناعة في مجملها، إلا أن أهم هذه الأفلام الذي كان من المتوقع أن تذهب إليه جائزة مهمة في هذه الدورة كان الفيلم البولندي «الزيارة»، الذي اهتمّ مخرجه اهتماماً خاصاً بالصورة في المقام الأول معتمداً عليها في نقل رسالته من دون أي كلمة حوارية، بل اعتمد على ملامح الممثلين وقسمات وجوههم التي تنقل لنا بصدق رغباتهم وشعورهم الداخلي الذي يعانونه في انتظار ذويهم الذين من المفترض أن ينهبوا لزيارتهم في مصحة المسنين التي يقيمون فيها في الزيارة الدوريّة، إلا أن المخرج حَرِصَ على عرض وجوه هؤلاء المسِنين مُعتمداً على لقطات الكلوز آب (Close up) واللقطات التفصيلية (Detail shot)، سواء كانت على قسمات الوجوه، أم خطواتهم التي تنقلها الكاميرا جيئة وذهاباً بقلق، أم التركيز على دموع أحدهم التي تنسكب من دون إرادة حينما ينتهي اليوم ولا يأتي أحد لزيارتهم، ومع انتهاء اليوم تهطل الأمطار الغزيرة؛ لينتقل المسنون إلى داخل المصحة ويراودهم الأمل في قدوم أحد ما لزيارتهم.

لعلّ هذا الفيلم يكاد يكون هو الأقوى في ظِلّ منافسته لأفلام أخرى ذات مستوى تقني وفني متميز مثل فيلم «زينوس» (المملكة المتحدة، الدنمارك)، الذي يتحدث عن مجموعة من المهاجرين اللبنانيين في اليونان، وعدم قدرتهم على العودة، فيظلون عالقين حتى لا يتهمهم ذووهم بالفشل إذا ما عادوا، بالإضافة إلى أنهم لا يمتلكون المال الذي يمكنهم من العودة مرة أخرى، إلّا أن هذين الفيلمين كانا يتنافسان بقوة مع الفيلم الإسباني «زيلا تروفك» إخراج آسيير ألتونا، وهو الفيلم الذي يُعلي من شأن الموسيقى وأثرها في حياة الإنسان من خلال قصة عازفة تنهل الجميع في كونشرتو. وقد استطاع الفيلم انتزاع جائزة لجنة

التحكيم، بينما فاز بجائزة أفضل فيلم تسجيلي قصير، الفيلم البولندي «جوانا» للمخرجة أنيتا كوباتش.

وفي مجال الأفلام الروائية القصيرة تنافس أربعة عشر فيلماً لعلّ من أهمها، والذي كان يتوقع فوزه بجائزة هو الفيلم البحريني «مكان خاص جداً» للمخرج جمال الغيلان، الذي يدور داخل مرحاض عام، ويحاول المخرج من خلاله أن يتحدث عن حياة عاملة مرحاض لا يكاد يلحظ وجودها أحد، على الرغم من إخلاصها في عملها، ومن خلال هذا ينقل لنا المخرج حياة اجتماعية شديدة التباين لفئات مختلفة ممن يرتادون المرحاض. ولكن على الرغم من فكرة هذا الفيلم إلا أنه تنافس مع أفلام أقوى، منها الفيلم الإيراني «أكثر من ساعتين»، والفيلم التشيكي «سر صغير»، في حين ذهبت جائزة أفضل فيلم روائي قصير للفيلم البولندي «فلورا وفاونا» للمخرج بيوتر ليتفين؛ لتعمقه في الطبيعة البشرية بأسلوب مُثير للقلق، ولتعبيره عن الفساد الأخلاقي، بينما ذهبت جائزة لجنة التحكيم للفيلم المصري «ألف رحمة ونور» للمخرجة دينا عبدالسلام؛ وذلك لقدرة شخصيتيه الرئيسيتين على إثارة مشاعر ووجدان المُشاهِد ولتضمنه نصاً على قدر عالٍ من الصدق.

وفي مجال أفلام التحريك الذي تنافست فيه عشرة أفلام، ذهبت جائزة لجنة التحكيم للفيلم الفنلندي «الكعب العالي عالي» للمخرج كريستر لنستروم؛ وذلك لجانبه المثير والترفيهي والفذ، كما نال الفيلم السويسري «الكشك» للمخرجة أنيت ماليسا جائزة أفضل فيلم؛ تقديراً لمهارته في التنفيذ وجاذبيته وطرافته.

أما لجنة تحكيم جائزة مركز وسائل الاتصال من أجل التنمية «أكت»، وبعد مشاهدتها لـ 15 فيلماً تناولت موضوعاتها المرأة، فمنحت جائزة أفضل فيلم إلى الفيلم التسجيلي القصير «أم أميرة» للمخرج ناجي إسماعيل؛ لتعبيره عن قضايا المرأة وهمومها، ونافسه على الجائزة الفيلم البحريني «مكان خاص جداً» لمخرجه جمال الغيلان.

إدارة المهرجان في هذه الدورة كَرَّمَتْ المخرج السوري محمد ملص بعرض فيلميه «المنام» و«فوق الرمل تحت الشمس». والمخرج المصري علي الغزولي على مجمل أعماله التسجيلية ودوره في خدمة السينما التسجيلية المصرية. ولعلّ أهم التكريمات كانت ذكرى السيناريست الراحلة نادين شمس التي عُرِضَ عنها فيلم تسجيلي قصير لا يتعدى عشر دقائق يتناول العديد من اللقطات والمشاهد التي تمثل مراحل مختلفة من مسيرتها وحياتها، بالإضافة إلى عرض فيلمها التسجيلي «مكان اسمه الوطن» للمخرج تامر عزت، وهو الفيلم الذي تناول فكرة الهجرة إلى وطن آخر مُغاير من خلال أربع شخصيات مختلفة يطارد كل منها حلم الهجرة إلى وطن بديل على الرغم من اختلاف الدوافع، ومفهوم الوطن بالنسبة لكل شخصية من هذه الشخصيات، وأعقبت هذا العرض حلقة نقاشية حول نادين ومسيرتها الفنية أدارتها الناقدة صفاء الليثي بحضور زوج السيناريست الراحلة، ومخرج الفيلم.



حفل تسليم الجوائز


مشهد من فيلم البانوراما التسجيلي المصري «كروب»

مهرجان الجزائر للسينما المغاربية

يجمع ما تفرّقه السياسة

الجزائر: عبدالكريم قادري

عَاشَ محبو الفن السابع خلال الفترة التي امتدت من 04 إلى 11 يونيو/حزيران المُنصرم في العاصمة الجزائرية، فعاليات الدورة الثانية من مهرجان الجزائر للسينما المغاربية 38 فيلماً تم انتقاؤها من أصل 85، وقد توزّعت الأفلام المنتقاة ما بين 11 فيلماً روائياً طويلاً، و17 قصيراً، و10 أفلام وثائقية.

وقد شارك في فعاليات الافتتاح، التي تمت بقاعة الموقار، العديد من الوجوه الفنية، تتقدمهم وزيرة الثقافة الجزائرية الجديدة نادية لعبيدي، التي أعلنت عن افتتاح التظاهرة، وألقت كلمة بالمناسبة ألحت فيها على ضرورة التكامل الفني من خلال المشاركة والتشجيع على خلق ورشات سينمائية وتشجيع الهواة. فيما وصف محافظ التظاهرة عبدالكريم آيت أومزيان المهرجان بالجسر الذي يجمع المشاريع الطموحة ليكون فضاء إنسانياً وأخوياً.

اختيار فيلم المخرج الجزائري بلقاسم حجاج المعنون بـ«فاطمة» ليكون فيلم الافتتاح، لم يكن صدفة فهو العمل التاريخي الوحيد بين الأعمال المشاركة، إذ يروي فيه المخرج صفحة من كتاب النضال والمقاومة الشعبية في الجزائر خلال نهاية القرن التاسع عشر، وهي مقاومة «لالة فاطمة نسومر» التي أَدّتْ دورها الممثلة الفرانكو/لبنانية «ليتسيا عيدو»، رفقة الممثل المغربي «أسعد البواب» الذي أدى دور بوبغلة، ليكون الفيلم بمثابة الوثيقة التاريخية المُتبلة بخيال الفن، بعد أن أبرز الجانب الإنساني المُغيَّب في مسيرة هذه المرأة الرمز، لتتوالى بعدها العروض المقسمة بين قاعتي الموقار ومتحف السينما «سينماتيك»، على مدار أيام المهرجان.

نُظم على هامش المهرجان العديد من الورشات والندوات حول واقع السينما المغاربية، من بينها المحاضرة القيمة التي ألقتها الباحثة والأكاديمية فضيلة محال والمعنونة بـ «صورة المغاربي في السينما الفرنسية والأوروبية»، أما الأستاذ الجامعي الطاهر بوكلة فَقَدَّمَ هو الآخر محاضرة في شكل سؤال «ما هي اتجاهات كتابة السيناريو في المغرب حالياً؟»، بالإضافة إلى الورشة التكوينية التي قدمها ونشطها السيناريست والأستاذ في جامعة بروكسل محمد بن محمود حول تقنيات وفنيات كتابة السيناريو، وهي الورشة التي استفاد منها الكثير من هواة السينما، بالإضافة إلى العروض البانورامية لأفلام جزائرية على الهواء الطلق، وأمام البريد المركزي بالعاصمة.

المهرجان الذي انطلق قبل الموعد الذي نُظِمَ فيه السنة الماضية بستة أشهر كاملة، أي شهر نوفمبر/تشرين الثاني الماضي، لتقاطعه مع مواعيد ثقافية أخرى، لذلك سيكون بداية من هذه الدورة موعدا قارا، عرفت فيه الأفلام المشاركة منافسة قوية، توّج فيها المخرج الجزائري المخضرم مرزاق علواش بجائزة الأمياس النهبي الكبرى عن فيلمه «السطوح»، فيما جاءت الجوائز الأخرى كالتالي: جائزة الجمهور الخاصة بالفيلم الوثائقي لفيلم «نوفمبر.. اللحظة الحاسمة» لـ«علي بلود» من الجزائر، جائزة الأمياس النهبي للفيلم الوثائقي ذهبت إلى فيلم «جدران ورجال» لدليلة النادر من المغرب، وجائزة الأمياس النهبي للفيلم القصير إلى فيلم «الأيام السابقة» لكريم موساوي من الجزائر، أما جائزة لجنة التحكيم الخاصة بالفيلم القصير فذهبت إلى فيلم «اليد الثالثة» لهشام اللادقي من تونس، وجائزة أحسن أداء نسائي للفيلم الطويل لعديلة بن ديمراد من الجزائر عن فيلم «السطوح» لمخرجه مرزاق علواش، وجائزة أحسن أداء رجال للفيلم الطويل مناصفة بين الممثل الجزائري نبيل عسلي عن فيلم «الدليل» لعمور حكار، والممثل المغربي رشيد الوالي عن فيلم «يما». أما جائزة أحسن سيناريو للفيلم الطويل فذهبت لرشيد الوالي من المغرب عن فيلم «يما»، وجائزة





جانب من الحضور





مشهد من فيلم «السطوح» - مرزاق علواش

لجنة التحكيم الخاصة مناصفة بين الفنانة التونسية كوثر بن هنية عن فيلم «شلاط تونس» والفنان المغربي هشام العسري عن فيلم «هُم الكلاب». كما قدمت لجنة التحكيم تنويهات خاصة لكل من أنيس جعاد مخرج «الممر» من الجزائر، نجمة الزغيدي مخرجة «نار» من تونس، وفاتح نقادي ممثل في فيلم «القمر الأحمر» من المغرب، ومواطنه حسن بديدا ممثل في الفيلم «هُم الكلاب».

من خلال هذه المحطة الثقافية التي جمعت العديد من الأسماء في فضاء واحد تم اكتشاف العديد من المواهب الشابة في مجال التمثيل والإخراج السينمائي، بالإضافة إلى الأسماء النسويّة التي شاركت بقوة. وفي المجمل العام جاءت مواضيع الأفلام مُثقلَة بالهم الإنساني ومطالب الفرد المغاربي، ومسبوغة بالكثير من الجرأة وقيم الجمال والأداء الفني العالي، حيث تراوحت المواضيع المطروحة بين حق الفرد في ممارسة حقوقه السياسية والعيش بكرامة، ومحاربة العقلية المقيدة والقاتلة للعقل والموهبة وضرورة نبذها والتطرف الديني والفهم الخاطئ لمبادئ الإسلام. ناهيك عن المواضيع المغرقة في المجتمع كالشعوذة والعقم وخلافه. لكن من جهة أخرى أظهرت الأفلام المغاربية أن معظمها مُنتجَة بجهد فردي ذاتي، مبتعدة عن دعم المؤسسات الحكومية، لتضمن مساحة أكبر من الحرية في العمل.

أسدل هذا العرس الثقافي المهم الستار بعد أن ضمن مساحة مهمة في جغرافيا المهرجانات السينمائية، ولعلّ المهرجان يُكرِّس معنى الاتحاد المغاربي بكل معانيه وأشكاله الحقيقية التي تمثلها السينمائيون من خلال تواصلهم الفني والأخوي، في الوقت الذي تعجز فيه السياسة عن لملمة أصوات الاتحاد.



دليلة النادر تتسلم جائزتها

نوري بِلغى جَيلان..

أسئلة «السبات الشتوي»

صفوان الشلبي

مباشرة بعد تتويج المخرج التركي نوري بلغى جَيلان بالسعفة الذهبية في مهرجان كان للسينما في دورته 67 عَبّرَتْ رئيسة لجنة تحكيم المهرجان النيوزيلاندية جان كامبيون (1954) عن تقديرها الشديد للفيلم ومخرجه بقولها: «كان للسبات الشتوي إيقاع رائع شدّني إليه. كنت لأبقى أتابعه حتى لو امتدّ ساعتين إضافيتين. كان بارعاً... موهبة الفيلم الحقيقية تكمن في شدّة واقعيته. إنه لا يهادن. لو كان لديّ شجاعة جَيلان لكنت فخورة بنفسي». أما جَيلان فقال في كلمته بعد استلامه الجائزة: «كانت مفاجأة كبيرة بالنسبة لي. لم أكُنْ أتوقّع ذلك. لا أعرف ماذا أقول. صدفة جميلة جداً أن هذا العام الذكرى المئوية للسينما التركية. أشكر إدارة المهرجان ولجنة التحكيم على هذه الجائزة. أهدي هذه الجائزة إلى شباب تركيا ولكل من فقد حياته من الشباب الأتراك في العام الماضي ولعمال المناجم الذين فقدوا حياتهم في سوما».

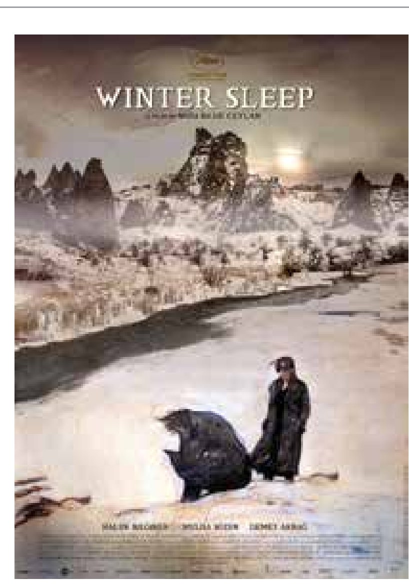
وُلد نوري بلغى جَيلان عام 1959 في اسطنبول. بدأ حياته المهنية بالتصوير وانضمّ إلى نادي محبي تصوير الطبيعة أثناء دراسته للهندسة الكهربائية، ثم درس فن السينما. كتب سيناريو أفلامه باستيحاء من قصص تشيخوف، كما يقول، وَصَوّرَ بنفسه أفلامه الأولى، وأدّى وزوجته الأدوار الرئيسية في بعض منها. شارك في لجان التحكيم لعديد من مهرجانات السينما المحلية والعالمية وترأسها في مهرجان سيراجيفو لعام 2008. نالت جميع أعماله الثمانية جوائز عديدة محلية وعالمية أهمها: الجائزة الكبرى لمهرجان كان لعام 2002 عن فيلمه «بعيداً»، وجائزة أفضل مخرج لمهرجان كان لعام 2008 عن فيلمه «ثلاثة قرود»، والجائزة الكبرى لمهرجان كان لعام 2011 عن فيلمه «ذات مرة في الأناضول»، وتوّجها بالسعفة الذهبية هذا العام عن فيلمه «السبات الشتوي»، ويعتبر أطول فيلم عُرِضَ حتى الآن في مهرجان كان (196 دقيقة).

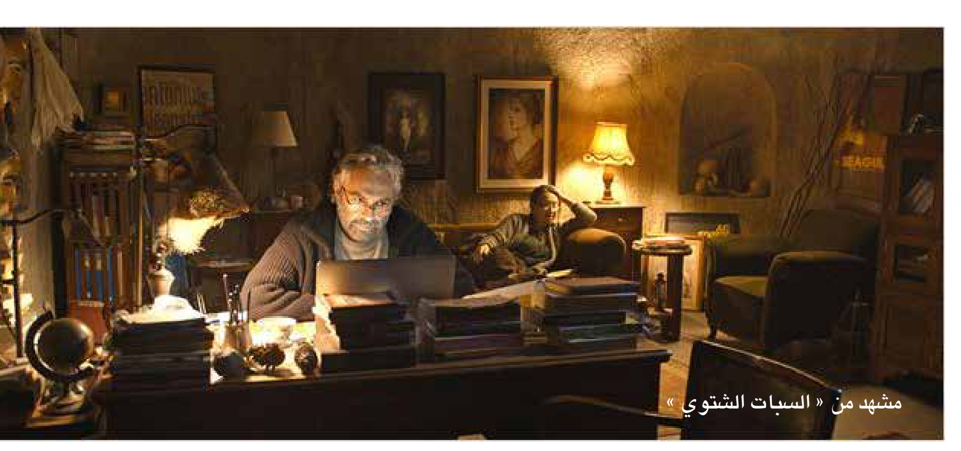
تقع أحداث الفيلم في الأناضول، ويتناول الفجوة الكبيرة بين الأغنياء والفقراء، وكذلك بين الأقوياء والضعفاء. «آيدن»، وتعني بالعربية (المستنير)، ممثل مسرحي سابق ويدير الآن فندقاً على قمة جبل. يحظى آيدن بشهرة محلية نظراً لمهنته السابقة ولمقالاته المنتظمة في الصحيفة المحلية للبلدة. يرى نفسه كحاكم عادل للمنطقة، يتدخل في شؤون أهل البلدة أسفل الجبل، ويمارس حياة أكثر طمأنينة من معظم من حوله في المنطقة، فهو متعلم وثري وعلى معرفة واسعة بالمسرح التركي يأمل أن يحولها إلى كتاب ذات يوم. يتعايش مع زواجه الفاشل من «نهال» التي تصغره بكثير. يتبين مع الوقت أن معظم الناس لديهم سبب وجيه واحد على الأقل ليكرهوا آيدن بمن فيهم زوجته التي يسخر من جهودها لجمع التبرعات الخيرية ومن طريقة مسكها لدفاتر الفندق، كما ينتقد المعلم الطالب ضعيف الاستيعاب. وحده «حمدي» إمام البلدة مَنْ يحاول التقرُّب إليه. مع هذا، فآيدن ينزعج من تملقه ويهينه في زاويته الصحافية. أخته «نجلاء» غير راضية عن سلوك أخيها، تنتقده وتنعته باللاأخلاقي لتبنيه قيماً معينة لنيل شعبية مَنْ حوله فقط.

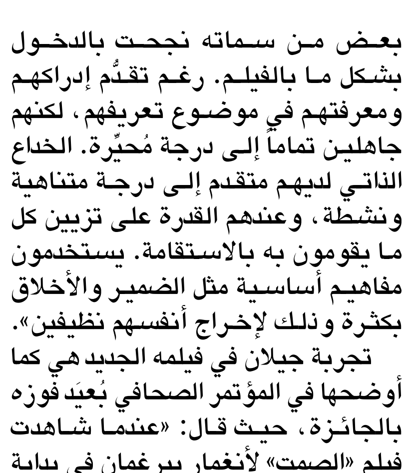
يبدأ الفيلم بمشهد لحقل ضبابي ورجل يجلس وحيداً على صخرة. آيدن يقود شاحنة نحو القرية نزولاً على منحدرات كابادوكيا. حجر يهشم الزجاج الأمامي للشاحنة. «الياس» صبي فقير، هو مَنْ ألقى الحجر، ويُنظر إليه في البداية على أنه صبي مشاكس. لكن لاحقاً يُعرف بأنه ابن إسماعيل الذي لا يستطيع دفع إيجار مسكنه لآيدن المالك. هذا الأخير يطرد عائلته بعد أن يصادر ثلاجته وتليفزيونه. الحادث العرضي، يتسبب بخلاف مادي حاد بين إسماعيل وسائق الشاحنة. يحدث هذا بينما يقف آيدن متفرجاً.

عن شخوص «السبات الشتوي» صَرّحَ جيلان لصحيفة حرّييّت التركية قبيل فوزه بالجائزة قائلاً: «شخوص الفيلم مستوحاة من بعض الناس من حولي، وربما يوجد فيها جزء مني. جميعهم يعرفون جيداً حقيقة بعضهم بعضاً. الكل يخدع نفسه ويرى نفسه على حق دائماً. لسلوك الناس هنا أكثر من دافع معقد وصعب الحل من أساسه. السبب واضح، الإنسان في ثقافتنا أكثر ميلاً لخداع نفسه. لا أحد يلقي اللوم على نفسه. حتى «تويتر» أصبح ميداناً لإلقاء اللوم على الآخرين ومكاناً لاصطياد أخطاء الآخرين. هذه ليست استقامة. لا أحد يُحمِّل نفسه الخطأ. في الواقع، نحن بحاجة إلى أشخاص يتحملون المسؤولية». وفي سؤال عن تعريف المستنير قال: «إن ما ندعوه بالمستنير على التعميم ليس له بنية متجانسة.


المخرج صفوان الشلبي




مشهد من « السبات الشتوي »



بعض من سماته نجحت بالدخول بشكل ما بالفيلم. رغم تقدُّم إدراكهم ومعرفتهم في موضوع تعريفهم، لكنهم جاهلين تماماً إلى درجة مُحيِّرة. الخداع الذاتي لديهم متقدم إلى درجة متناهية ونشطة، وعندهم القدرة على تزيين كل ما يقومون به بالاستقامة. يستخدمون مفاهيم أساسية مثل الضمير والأخلاق بكثرة وذلك لإخراج أنفسهم نظيفين».

تجربة جيلان في فيلمه الجديد هي كما أوضحها في المؤتمر الصحافي بُعيَد فوزه بالجائزة، حيث قال: «عندما شاهدت فيلم «الصمت» لأنغمار بيرغمان في بداية شبابي، تغيّرت مفاهيمي حول السينما بشكل جدّي. عبقرية أنغمار بيرغمان لا تكمن في الإبداع السينمائي فقط، فهو لا يفتح الأبواب على مشاعر الإنسان فحسب، بل يذكّرنا بما نسيناه تماماً ألا وهو «إنسانيتنا». السينما وسيلة لرواية الحقيقة، والسينما فقط من يضع أمامنا هذه الحقيقة بصورة مرئية. وإن كان الهدف فقط أن نسلط الضوء على كل ما هو إنساني، فالسينما تعلو، لكن نحن نهبط مبتعدين عن الإنسانية. وإن مررنا مرور الكرام على الألم والأمل والوحدة والزحام والفرح والحزن واليأس والغضب، واستخدمناها عند كل حدث لاتهام الآخرين فقط، تحوَّلت إلى وسيلة لغاية أنانية بحتة. نحن بحاجة أكثر إلى مُحاسبة أنفسنا. ذلك أكثر أهمية مما تقدمه شخوص أي فيلم».

كتب الناقد «بروك» في صحيفة الغارديان بعد عرض الفيلم في اليوم الثالث للمهرجان، أي قبيل فوزه، «196 دقيقة من «السبات الشتوي» رفعت روح التنافس والتحدي ليصبح الفيلم المنافس المفضل للسعفة الذهبية. الفيلم يعرض مشاهد رائعة وجذابة وأظهر جيلان ليكون سيكولوجياً على طريقته وأسلوبه الخاص، كما كان بيرغمان من قبله». أما «روبن كولن» فكتب في صحيفة التليغراف: «إن البيات الشتوي فيلم عبقري للغاية. المخرج والفريق شدّوا الانتباه إلى الإمكانيات التي نتوقعها من السينما، وما نتوقعه منا أيضاً، حكاية استثنائية وعظيمة لما أصبح عليه رجل دخل قلبه في سبات شتوي».

أما «بِلغى إبيري» الناقد السينمائي الأميركي التركي الأصل فكتب عن جيلان يقول: «رغم المزاج الثابت نسبياً في أعمال جيلان من ناحية أسلوبه وموضوعاته لكن أعماله تقدمت خلال عدة مراحل، في فيلميه الأولين (القصبة، وسحب أيار) تدور الأحداث في ريف تركيا، حيث القصص اللطيفة والدافئة التي تقدم الطبيعة كملاذ. في فيلميه التاليين (بعيداً، والمناخات) صوّر قسوة العلاقات المدنية الحديثة وفعل ذلك بشراسة وبلا عواطف وبلقطات ثابتة. (ثلاثة قرود) كان أقرب إلى دراما عائلية أوبرالية، مليئة بالفسوق والغدر والتعسف والجريمة. (ذات مرة في الأناضول) كان نظرياً، أشبه بحلم يقظة في البحث عن أشياء مفقودة. بشكل عام ظَلَّتْ شخصياته هادئة إلى حَدٍ ما، شخصيات مغمورة وسلبية تميل إلى تَجنُّب الصراع، اختارت أن تعاني بصمت وتكتم غضبها. لكن (السبات الشتوي) مليء بمشاهد حوارية جريئة، وربما ذلك يعني أنه دخل مرحلة جديدة».

يشار إلى أنه ليست هذه المرة الأولى التي يفوز بها فيلم تركي بـ «السعفة الذهبية»، ففي عام 1982 فاز الفيلم المثير للجدل (الطريق) الذي كتبه وأنتجه الممثل التركي القدير «يلماز جوناي» بسعفة مهرجان كان.



«ماليفيسنت»

أنجلينا جولي في أسطورة الجمال النائم

لنا عبد الرحمن

غالباً ما يتم تقديم الحكاية الخرافية من وجهة نظر تصف طبائع الأشخاص، وتكشف حقائقهم من البداية سواء أكانت للطيبين أم الأشرار.. لكن هذا المنظور في التعامل مع الأساطير والقصص الخرافية بدأ يأخذ منحى آخر مع قيام شركة «ديزني» بإعادة تقديم أفلام مُستوحاة من حكايات خرافية، يتم تناولها من وجهة نظر مُنسجمة مع الزمن المعاصر وتقنيات السينما الجديدة، وأكثر غوصاً في تحليل الدوافع النفسية للأبطال، وأثرها في تصرفاتهم، كما رأينا من قبل في فيلم «ساحر أوز العظيم»، الذي أُعيد تقديمه في 2013.

وفي هذا العام، تُعيد شركة «ديزني» في فيلمها «ماليفيسنت» (MALEFICENT) للمخرج روبرت سترونجبرج؛ تقديم قصة مُستوحاة من أسطورة «الجمال النائم»، في فيلم ثلاثي الأبعاد تؤدي أنجلينا جولي فيه دور الساحرة الشريرة. الحكاية الأصلية قدمتها استوديوهات والت ديزني في عام 1952 ؛ وتحكي عن زوجة أب استعانت بالسحر، ووضعت السم في تفاحة لتحكم على شابة صغيرة بالنوم حتى قدوم شاب يحبها ويمنحها (قبلة حب حقيقي) لإبطال مفعول السحر.

فيلم «ماليفيسنت» يعيد صياغة هذه الحكاية، أو الاستفادة من علاقة السحر بالحب. ولعل هذا هو الخيط المشترك بين فيلم «الجمال النائم» (1952)، وبين «ماليفيسنت» (2014)، أي إعادة التأكيد على أهمية الحب في الشفاء من الشرور واللعنات. لكن ثمة ما ينبغي التوقف بشأنه قبل الخوض في حكاية «ماليفيسنت»، هو أن هذا الفيلم يمنح الساحرة الشريرة فرصة للكلام عن نفسها، إذ تطل برأسها بعد مرور كل هذه السنوات على ذيوع صيت شرها، لتسرد روايتها. تميط اللثام عن وجه آخر لها، مؤكدة أن لحكايتها أكثر من وجه. في «ماليفيسنت» أيضاً يمثل «الحب» طاقة الحياة والموت، التدمير والبناء، بينما طغت فكرة «الجمال» فقط على أسطورة «الجمال النائم»؛ فالفتاة الجميلة تحصل على لعنة زوجة أبيها الشريرة بسبب جمالها الفائق، في حين أن «ماليفيسنت» يخوض في الطبقات التحتية للنفس

البشرية بما يتجاوز الشكل الخارجي بحثاً عن أسباب أعمق لهبوب رياح الشر. هكذا يتداخل عالم الخرافة، مع النزعات الإنسانية المُوْغِلَة في القِدَم، من جشع، وأنانية، وغريزة الطمَوح، والرغبة في المجد... لتظل عاطفة الحب النقي، أو «إكسير» الحب وسيلة الشفاء الوحيدة.

«ماليفيسنت» هي جنيّة طيبة ذات جناحين كبيرين ، تعيش في عالم الخيال والأحلام في مملكة «المورو»، مع كائنات خرافية، وزهور مُتكلّمة، ونباتات مرحة، وضفادع وطيور محبة لها؛ ماليفيسنت أيضاً هي حامية المملكة من الغزاة البشريين الذين ينوون القضاء عليها. لكن حين يطرق الحب الباب تختلف المعادلات، هكذا تلتقي ماليفيسنت وهي في السادسة عشرة من عمرها بشاب بشري في مثل سنها، تَجَرَّأَ على الاقتراب من مملكتها، ولأنها بريئة وطيبة، لم تفكر أن تبادله العداء، بل تقع في حبه، ويتبادلان قبلة حب يقول إنها: «قبلة حب حقيقي»؛ لكنها لم تكن كذلك.

بعد هذا المشهد، وبعد انتقال ماليفيسنت من المراهقة إلى الشباب تظهر شخصية أنجلينا جولي، ويبدأ تركيز المخرج على المشاهد التي تظهر فيها جولي لتكون بؤرة الحدث على مدار الفيلم. نعرف أن الشاب البشري غاب عن حياتها لسنوات، لكنه يعود فجأة مُدَعياً أنه يريد تنبيهها بأن الملك البشري للمملكة المجاورة يريد قتلها، وسلب جناحيها. وللمرة الثانية لا يكون صادقاً معها، فحين تثق به ماليفيسنت، وتستعيد معه عهود الحب، وتستلقي إلى جواره بعد أن يدفعها إلى الشرب من كأس ما، تنام لساعات، ثم تصحو على الحقيقة المُفْجِعَة، أن الشاب الذي أحبته ووثقت به غدر بها وقطع جناحيها، ليقدمها للملك كي يرضى عنه ويزوجه ابنته، ويصبح ملكاً من بعده. تدرك ماليفيسنت أن طمعه البشري بالسلطة جعله يتخلى عن حبه لها، بل يطعنها بقوتها، ويجردها منها. هكذا تتحول إلى جنية شريرة، وتصر على الانتقام من حبيبها السابق مهما كان الأمر. تفقد ثقتها بالحب وتعلن رؤيتها الجديدة: «الحب الحقيقي غير موجود»؛ وتنتظر بلهفة كي تأتيها فرصة الانتقام، حين يتزوج عدوها اللدود من ابنة الملك ويُرزق بطفلة صغيرة تُدعى «أورورا»، وفي يوم احتفاله بقدوم مولودته تأتي ماليفيسنت إلى الحفل، وعلى مرأى ومسمع من سكان المملكة، تكشف عن نواياها ولعنتها: «حين تكمل الطفلة عامها السادس عشر، ستجرح إصبعها بإبرة وتنام نوماً أبدياً، لن تستيقظ منه إلا بحصولها على قبلة حب حقيقي». ولأن ماليفيسنت تؤمن بأن الحب الحقيقي غير موجود، وأنه السبب بشقائها، ترى أن لعنتها ستكون دائمة، وأن الأميرة الصغيرة ستظل نائمة للأبد، هكذا يتحقق انتقامها.

يواجه الملك لعنة ماليفيسنت بأن يرسل ابنته برعاية ثلاث من الجنيات إلى الغابة، لتحيا هناك في مكان آمن، لكن ماليفيسنت تَتَمَكَّن من الوصول للطفلة، بل وتنقذها أكثر من مرة من خطر الموت، بهدف أن تعيش كي يتم الانتقام كما أرادته الساحرة.

ووفق مقولة «انقلب السحر على الساحر»، فإن الطفولة والبراءة التي تراها ماليفيسنت في عيني «أورورا» الصغيرة، تجعل قلبها يهفو لها. تكبر الطفلة التي اعتادت رؤية الساحرة من دون أن تدرك أنها السبب في لعنة قادمة سَتَحِلُ بها، هكذا تُنسَجُ بينهما وشائج عاطفة محبة حقيقية وغامضة في آن واحد. ماليفيسنت تدرك أن «أورورا» ابنة عدوها، وتصر على الانتقام حتى النهاية، لكن في الوقت عينه تشف روحها لمرأى الطفولة البريئة الخالية من الأحقاد، ولعل المشهد الأول الذي جمع بينهما في الغابة أول مرة يكشف كيف أن ماليفيسنت ترى في «أورورا» ما يذكرها بنفسها الماضية التي مزقها الحب.

قبل أن تَحِلّ اللعنة على الأميرة الصغيرة، تلتقي صدفة مع شاب في مثل سنها يعبر الغابة بحثاً عن مملكة أبيها، تظن ماليفيسنت أن هذا الشاب هو من سيمنح الأميرة (قبلة حب حقيقي)، وحين تقع لعنتها بالفعل وتبدأ أورورا بالنوم الأبدي، تأمر ماليفيسنت بإحضار الشاب الصغير، لكنه حين يقترب ويمنح الأميرة قبلته، لا تستيقظ، وتستمر في نومها، مما يعني أن عاطفته غير صادقة. تيقنت الساحرة أن لعنتها لن تزول، بسبب غياب الحب، وفي مشهد إلى جانب سرير الأميرة النائمة تعترف فيه بندمها على ما قامت به، وتتعهد بالبقاء بالقرب منها، تقترب وتمنحها قبلة على خدها، حينها تستيقظ أورورا، لأن ما تحمله لها ماليفيسنت من عاطفة حقيقي جداً، بدليل أنها أزالت لعنة السحر.

ثمة فكر «نسوي» مباشر يتمكّن المشاهد من التوقف أمامه بعد نهاية الفيلم؛ ولا ندري إذا كان هذا مقصوداً. الرجل على مدار الفيلم محور الشر، وحتى حين يبطل السحر فإنه يزول بتأثير (الجنية- المرأة) التي صنعته أيضاً، أي أن الرجل في «ماليفيسنت» ليس له دور إيجابي في حياة البطلتين، سواء كانت الجنية، أم الأميرة الصغيرة.

يركز الفيلم على أداء أنجلينا جولي، بحيث يبدو تمثيل سائر الممثلين إلى جانبها باهتاً جداً. توجد أيضاً عيوب في السيناريو، والإخراج، وتقطيع المشاهد، لدرجة أن الفكرة الرئيسية تبدو أحياناً في خلفية الحكاية أو تنقصها تتمة ما، في مقابل التركيز على ملامح أنجلينا جولي وأقوالها وتحركاتها.

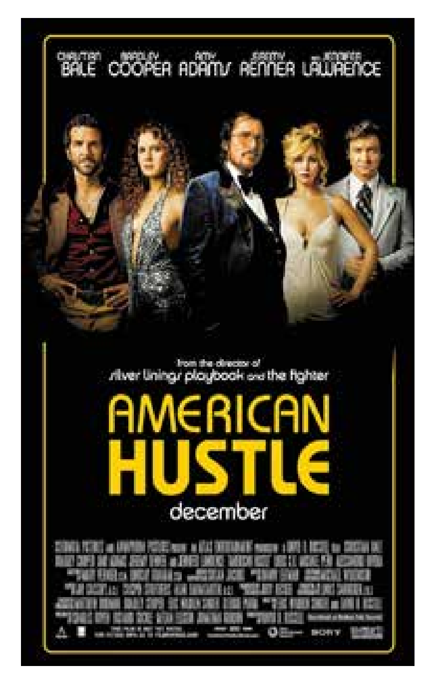
«أبسكام»

العميل في قبضة المحتال

سليمان الحقيوي

فيلم «الكفاح الأميركي» هو رابع فيلم مهم للمخرج الأميركي دافيد أو روسل David O. Russell، واللافت أنه استطاع بمسيرة قصيرة أن يحقق مجداً عجز عن بلوغه غيره، بدليل عدد ترشيحاته في مختلف الجوائز التي تجاوزت 42 ترشيحاً، وهنا ما يجعل من هذا المخرج وأفلامه موضوعاً يغري بالمتابعة.

وتيرة نجاح روسل تستمر مع فيلمه الجديد (الكفاح الأميركي American Hustel)الذي تَرَشَّحَ لأهم الجوائز الكبيرة ونافس عليها. وعلى غرار ذكائه المعهود في أفلامه السابقة (ذئب وول ستريت، الجاذبية، الكابتن فيليبس، 12 سنة من العبودية...) جاء هذا الفيلم على نفس القدر من الجودة، وإن كانت الأفلام السابقة قد غادرت المنافسة المُحتدِمة في شبَّاك التذاكر، بينما ظل «الكفاح الأميركي» يكافح لشهور محققاً حجم إيرادات بلغت أكثر من 150 مليون دولار. قصة الفيلم تعود إلى ما بين سنة



1970 و1980، وتستّل قضية من ملفات مكتب التحقيقات الفيدرالي (FBI)، لتحكي عن عملية «ABSCAM/ أبسكام» التي واكبت إحدى أبرز جرائم الفساد التي تَبِعَها جدل إعلامي كبير، والأحداث هي مزيج عبقري بين الجريمة والدراما العاطفية والكوميديا، بطلها لصّان هما (ايرفينج رونفيلد/كريستيان بيل) و(سيدني بروسر/إيمي آدمز) محتالان يؤسِّسان شركة وهمية للاستثمار بهدف سرقة أموال الناس، ولكن مكتب التحقيقات الفيدرالي كان يتابع عملياتهما من خلال العميل (ريتشي ديماسوا/ برادلي كوبر)، الذي ألقى القبض عليهما فأصبح إطلاق صراحهما مشروطاً بتعاونهما مع المكتب لإلقاء القبض على مجموعة من رؤوس الفساد. لكن في الأخير يقع العميل ضحية عملية نصب كبيرة قام بها الثنائي سيدني وورونفيلد.

الفيلم يعطي الانطباع بالنفس الخفيف، والمتعة بفضل البداية القوية التي تعد بالتشويق، ويستمر هذا المنحى حتى النهاية بقصة يضع فيها المخرج اليد على قضايا كثيرة: الحب، الاضطرابات الاجتماعية، الفساد... دون أن يتوقف عند موضوع واحد أكثر من اللزوم، بل يمر ويترك المتفرِّج يُعْمِل


مشهد من فيلم «الكفاح الأميركي»

ذهنه، وهي طريقة تجعل أعمال روسل تتميّز بالجاذبية والتشويق.

الكل في هوليوود وخارجها يتساءل عن سر النجاح الكبير والمتكرر لروسل، بعضهم يذهب إلى أنه محبوب في هوليوود، الأمر الذي يجعل أعماله مُرَحَّباً بها في جوائز الأوسكار وغيرها. لكن بعيداً عن ذلك كله سنلاحظ أن الرجل ماكر فنياً، وذكاؤه يزاوج بين ما هو فني وما هو تجاري؛ فهو يعمد إلى حشد طاقم تمثيل قوي (على الأقل أربعة ممثلين في الأدوار الرئيسية)، ولا يجعل القصة على عاتق أحد هذه الشخصيات، بل يوزِّع الأحداث بشكل يجعلنا نتجنب إلى كل هذه الشخصيات، وهذه السمة حاضرة في فيلم «العلاج بالسعادة» بطولة (برادلي كوبر، جينيفر لورانس، جاكي ويفر، كريس توكر...). وفي الفيلم الجديد «الكفاح الأميركي» يعود روسل إلى اللعب بالقواعد نفسها معتمداً على طاقم قوي مُشَكّل من: (كريستان بيل، برادلي كوبر، جينيفر لورانس، إيمي أدامز، جيرمي رينر)، والدليل على نجاح هذه الرؤية الفنية هو ترشح طاقم التمثيل لأربع جوائز في صنفيها: أفضل ممثل/ممثلة في دور رئيس، وأفضل ممثل/ممثلة في دور مساعد، وهو أمر نادر الحصول.

وفي سياق الأداء نفسه سنجد المخرج روسل يتعامل مع الوجوه نفسها؛ فقد تعامل مع جينيفر لورانس وبرادلي كوبر في فيلمي «العلاج بالسعادة» و«الكفاح الأميركي»، أما كريستيان بيل وإيمي أدامز فقد تعامل معهما في فيلمي «المقاتل» و«الكفاح الأميركي» أيضاً. ولأن علاقة هؤلاء الممثلين بالمخرج تمتد لأكثر من عمل، مما يجعله يتواصل معهم بطريقة سهلة، فإن هذا الخيار انعكس بشكل جيد على الفيلم، وكنتيجة منطقيّة فقد اقتحم الطاقم أربع جوائز أوسكار في صنف التمثيل. في أغلب أفلامه يُصرّ روسل على كتابة السيناريو، سواء أكان بالانفراد به أم بالمشاركة، وهذا ساعده على أن يتحكّم بشكل أكبر في القصة وأحداثها، وإدارة طاقم الفيلم. ولَعَلّ قصة الفيلم هي من أبرز النصوص الأصليّة هذه السنة، فالمشاركة في الكتابة مكّنت المخرج من التعبير عن الفضاء بدقة متناهية وكأن الجمهور فعلاً يعيش في فترة الثمانينيات بالاهتمام بأدق التفاصيل من أزياء وماكياج وألوان، دون أن ننسى طريقة سير الحوار ومعجمه. وبخلاف ذلك فروسل يمتلك خلطة سحرية أخرى؛ فهو لا يجعل فيلمه يقتحم تيمة واحدة بعينها، بل يمزج بين تيمات متعددة، فبالنسبة لفيلم «العلاج بالسعادة» نجد (سينما العائلة، الكوميديا، الرياضة، الأزمات الاجتماعية، العلاقات الاجتماعية، الأزمة المالية)، وفي فيلم «الكفاح الأميركي» نجد (الكوميديا، الجريمة، الفساد، العلاقات الاجتماعية والتعالقات..)، وهذا القطف التيماتيكي المتعدّد يجعل هذا الفيلم يتميّز عن غيره، ومعه يواصل روسل السير على خطّه الإخراجي الخاص.



الحياة في هوليوود

حرائق وغرائب

سليم البيك

قد لا نستغرب إن عرفنا أن المخرج الكندي ديفيد كروننبيرغ بدأ بعرض مشروع فيلمه على أكثر من منتج لما يقارب السنوات العشر إلى أن استطاع أن يجد شركة إنتاج كندية تموّل الفكرة والسيناريو الذي كتبه بروس واغنر، ليصيرا فيلماً. أحد المنتجين في هوليوود قال لكروننبيرغ: لن أفعل ذلك بصناعة أحبّها، يقصد ا لسينما .

قد لا نستغرب ذلك إن عرفنا، ليس فقط موضوع الفيلم، الذي هو هجاء لأسلوب الحياة في هوليوود، بل كذلك شدّة النقد لحياة نجوم هذه المدينة. ولعلّ الأكثر «فداحة» شدّة المكاشفة التي يصوّرها كروننبيرغ في فيلمه الذي وُصف في الصحافة بالهجاء الساخر والكوميديا السوداء. إلا أن المخرج أصرّ على أن ما فعله إنما هو نقل واقعي لأسلوب حياتهم قائلاً بأنه لم يأت بمبالغات، وأن كل هذه الأمور قد حصلت فعلاً، ولأنه كذلك على الأغلب، يمكن إضافة تصنيفات عدة للفيلم لكل منها مبرّرها: كالحبكة المعقّدة والمأساوية، والرعب المُتجسّد في الظهور المُتكرّر لأرواح أموات يتخيّلها بعض أبطال الفيلم. إضافة لما يعرف بأفلام «psycho killer» المَبنيّة على جرائم قتل يقوم بها مضطربون نفسياً، وذلك لما في الفيلم من جرائم قتل يقوم بها هؤلاء.

فيلم «خرائط إلى النجوم» (MAPS TO THE STARS)، الذي بدأت عروضه الأوروبية بالتزامن مع مهرجان «كان» لهذا العام (تسبق العروض الأميركية) يصوّر حياة المشاهير العاملين في مجال السينما، في هذه المدينة الأميركية، وقد يشير العنوان إلى بعض المصائر في الفيلم من خلال لعب على كلمة «نجوم»، قد نفهم منه الطريق إلى النجومية في هوليوود، وهو هاجس معظم

الشخصيات في الفيلم، أو الطريق إلى النجوم في السماء (الموت)، كما يحيل أيضاً على مصائر شخصيات أودت بهم الطريق إلى «النجومية الدنيوية»، إلى «النجوم السماوية» المتكرّر ظهورها! وهي استعارة مجازية ظهرت جليّة في الفيلم الممتد لـ111 دقيقة.

ينقل الفيلم من خلال شخصيتين نسائيتين عالمين متوازيين في هوليوود، الأولى هي «هافانا سيغراند» بأداء ممتاز لجوليان مور التي نالت جائزة أفضل ممثلة في مهرجان «كان» الحالي، والثانية هي «أغاثا ويس»، وقامت بدورها ميا واسيكوسكا.

واستناداً إلى الشخصيتين الرئيسيتين يصوّر الفيلم حياة عائلة «ويس» الساعية بجنون خلف الشهرة والمال، «هافانا» هي إحدى مريضات رب الأسرة، المُعالِج الفيزيائي «الروحاني» المُتَقَمِّص لدور «الدلاي لاما» إنما بنسخة حديثة تلائم الزبائن النجوم في هوليوود. أما «أغاثا» فهي ابنته التي هجراها هو وزوجته. ومن خلال شبكة العلاقات داخل هذه العائلة ينقل لنا الفيلم بعض أساليب الحياة الهوليوودية، غير أن تناقضات الشخصيات تعطي فكرة عن مدى الهشاشة في هذا المجتمع، وعن مدى تفشّي كل ما يخطر على البال من انحلال أخلاقي، إضافة إلى الرياء والتملّق، وكل ذلك كحالة مُتفشِّية وعامة بين نجوم هوليوود.

يقوم الممثل جون كوزاك بدور رب العائلة، المعالج الفيزيائي والروحاني ستافورد، الذي لا يتوانى عن استخدام العنف الجسدي مع ابنته، والمتزوّج من «كريستينا» (تقوم بدورها أوليفيا ويليامز) له منها ابنتهما «أغاثا» المضطربة نفسياً والتي تأتي إلى هوليوود في لقطات الفيلم الأولى باحثة عن أهلها وعن عمل، حيث شغلت مساعدة شخصية عند «هافانا» النجمة السينمائية وإحدى مريضات أبيها.

«أغاثا» أتت من مستشفى الأمراض النفسية بعدما وضعها فيه والداها بعد محاولتها حرق البيت. تركاها هناك وهجراها إلى هوليوود. وقد حاولا بالإقناع وبالعنف وبـ«المال» إثر عودتها إليهما لإجبارها على أن تتركهما بسلام، بعدما أحرقت «أغاثا» البيت فرميت في مستشفى، والحقيقة أن مآلها مرتبط باكتشافها بأن أباها وأمها أخوان، وأن أباها متزوّج من أخته وأنها ابنتهما.

نرجع للأب، «ستافورد»، الروحاني صاحب النصائح المثالية لنجوم هوليوود، وما في حياته من تناقضات. فزوجته/أخته لا تخفي اضطرابها الدائم في الفيلم، معبراً عن ذلك توتّرها أثناء الكلام وبكاؤها الهستيري، إضافة إلى تقبّلها لإهانات ابنها، الممثل المراهق، الذي تدير أعماله.

أما «بينجي ويس» (يقوم بدوره إيفان بيرد) ابنهما المتعجرف، فهو ممثل نجم غارق في نرجسيته التي تقوده إلى قتل طفل يشاركه أحد الأدوار في فيلم بسبب «غيرة مهنيّة»، هذا المراهق خرج من مركز إعادة تأهيل، بعد تورطه في المخدّرات. يعامل أمه مديرة أعماله باحتقار. كذلك أخته وأباه. يقتل كلب صديقه بمسدّس.. ويترافق ذلك كلّه باحتقاره لجميع مَنْ حوله. هذه هي عائلة المعالج الفيزيائي والروحاني ومؤلّف كتب من تلك التي تدلّ الناس على كيفية تخطّي مشاكلهم والنجاح في مجتمعاتهم.

لا ينتقد الفيلم من خلال نقل واقعي أجواء صناعة السينما فحسب في هوليوود، بل سيكولوجيا صنّاع الأفلام هناك، إضافة إلى المجتمع برمّته، أو ما يُعرف بـ«السيكولوجيا». تلعب «جوليان مور» دور «هافانا»، النجمة الهوليوودية الآفلة الساعية بشتّى الوسائل لنيل الدور الرئيسي لفيلم قيد الإنتاج يتناول حياة والدتها، النجمة السينمائية هي الأخرى، والتي ماتت في حريق، لهافانا كذلك اضطرابها النفسي، تترقّب بتوتّر ويأس إمكانية أن تنال دور والدتها في الفيلم، يصير الأمر هاجسها، تلجأ لمعالج فيزيائي وروحاني يقنعها بأنه سيخلصها من التوتّر وبعلاجه تسترجع هافانا ذكريات اعتداءات جنسية «فتلفظها» لترتاح من عبئها. تلتقي بالممثلة التي تم اختيارها لأداء دور والدتها، بصحبة طفلها على مدخل مركز تجاري. وبعد ساعات يصلها خبر موت الممثلة المفترضة وطفلها في حادث سير، تفرح وتشمت لاحتمال أن تُستَبدل بها وتأخذ هي الدور، تغنّي وترقص لهذا الفرح دون أدنى حس إنساني ليردعها. ترفع هافانا سقف التوقّعات حتى يتم اختيارها لتمثيل الدور، تدخل في إغراءات شاذة لأحد المنتجين.

نالت «جوليان مور» عن دورها جائزة أفضل ممثلة في مهرجان «كان»، الذي جرى في شهر مايو/أيار لهذه السنة، وذلك على الأغلب للتناقض الداخلي والخارجي في الشخصية التي لعبتها بتميّز؛ الداخلي فيما يتعلق بأحلام يقظتها واضطرابها وانفعالاتها غير المبرّرة، وخارجياً في محاولاتها لأن توازي ذلك الاضطراب الداخلي مع تأنّق في الشكل وتملّق للآخرين، يصدر عن شخصية تبدو متّزنة.

الفيلم تجربة جريئة، ينتقد بواقعية حياة النجوم في هوليوود، ويتناول الطريق إلى هذه النجومية، حيث الحرائق هي أكثر ما يجمع بين النجوم، وإن كانت هذه الحرائق حاضرة بمعناها المادي والحرفي من خلال بعض المشاهد، وكذلك في ملصق الفيلم، فهي أساساً حاضرة أيضاً بمعناها المجازي في عموم الفيلم من خلال الخراب الذي يمكن أن تسبّبه الحرائق في كل البُنى؛ نفسية واجتماعية.. الكفيلة بتخريب حيوات نجوم طالما نراها ساطعة.



عمل للفنان(Tino Sehgal) و الفائز بـ« الأسد الذهبي»
لأفضل فنان في بينالي فينيسيا 2013

هَل فَقدَت اللوْحةُ هَالتَهَا؟

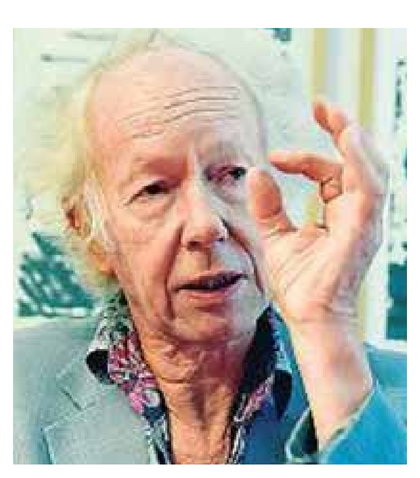
التَّعبير التَّشْكِيلي ومُفارَقاتُه الرَّاهِنَة

بنيونس عميروش

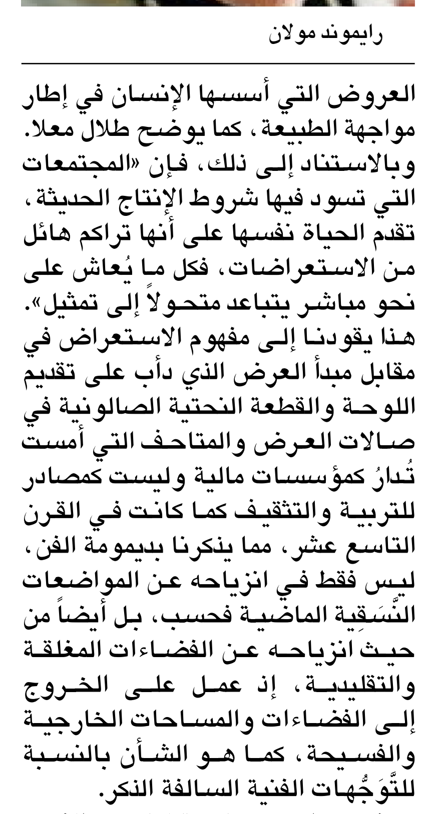
في العقد الثالث من القرن العشرين، عَبّرَ فالتر بينيامين (Walter Benjamin) عن اعتقاده بكون الأعمال الفنية في طريقها إلى فقدان عنفوانها جَرّاء إخضاعها للنسخ الميكانيكي الذي كان يشهد تقدماً سريعاً وقتئذ، وقد بدا رأياً يحتمل الصواب في حينه. غير أن ما نعيشه في عصرنا الحالي يؤكد بالملموس أن شُهرة عدد من الفنانين وانتشار أعمالهم القديمة منها والجديدة تعود إلى الإمكانات الهائلة للنسخ وتقنياته المتنوّعة، دون المساس بأسعارها السائرة في الارتفاع.




فالتر بينيامين



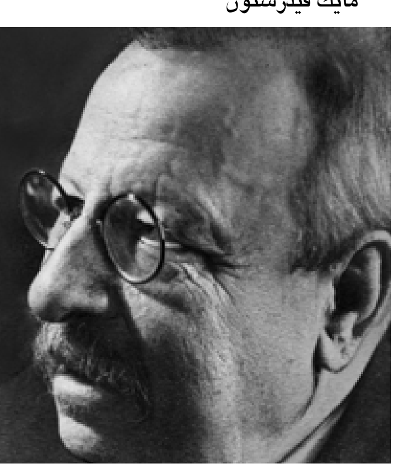
جوست سمايرز



رايموند مولان



مايك فينرستون



بنديتو كروتشه

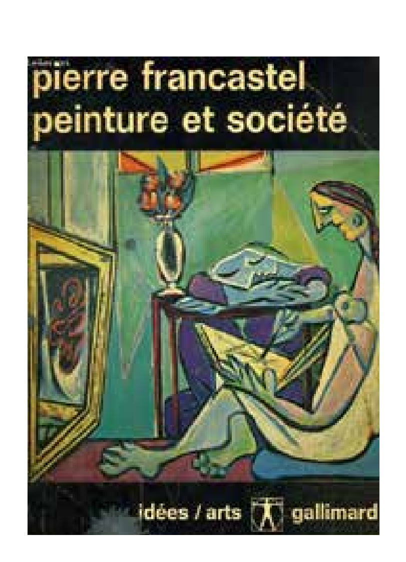
سبق لفناني الأرض (land-art) أن تدخلوا في الطبيعة وواجهوا عناصرها، لتظهر أعمالهم المُنَفَّذة في العَراء، مُثْبَتَة عبر صور فوتوغرافية وشرائط فيديو، لتَتِمَّ مُشاهدتها ومناقشتها على نطاق واسع. كذلك الأمر، مع الفن الجسدي (body-art) الذي يمسي فيه الجسد سنداً (support) ومادة أساسية في العمل الفني. فعن طريق الفوتوغرافيا والفيديو أيضاً، يتم حَفْظ أثر الحركة (action) العَلانِيَة. وبالرغم من مرئية هذه الأعمال، فقد ساهمت هذه الأخيرة في إذكاء الصور الذهنية أكثر من الأحداث في حَدّ ذاتها. فيما أصبحت الصورة المادية (المجسدة) المظهر الرئيس في الفن المفاهيمي (فن المفاهيم أو الفن التَّصَوُّري - art conceptuel)، الذي اكتسح أوروبا والولايات المتحدة وأستراليا واليابان، حيث تتقدم فيه الفكرة عن الموضوع أو الشيء (l'objet) إلى الدرجة التي لا نستطيع فيها التَّحَقُّق من الهيئة الصورية للعمل، باعتبارها غير ضرورية. ولعل هذه الأشكال التعبيرية التي ظهرت في نفس الحقبة، بين 1960 و1970، تؤكد لنا، من خلال استثمار الفوتوغرافيا والفيديو، كيف أغنت عمليات النسخ مداخل الإبداع التشكيلي ودفعت به نحو المُجادلة الفكرية، كما تقربنا من الوضع الذي نحس فيه بالمسافة الشاسعة التي تفصلنا عن فنون ما قبل القرن العشرين.

يعود بنا الفن الجسدي، ضمن دورة الفن الزمنية، إلى سيادة الوعي البشري في بناء التمظهرات الجسدية للكائنات من حوله، ويؤلف بينها للإحساس بإيقاع الزمن الذي يجسد معنى الحركة، كفعل تمثيلي يمنح التعبير قدرته على تجسيد المعاني المختفية في كافة أشكال العروض التي أسسها الإنسان في إطار مواجهة الطبيعة، كما يوضح طلال معلا. وبالاستناد إلى ذلك، فإن «المجتمعات التي تسود فيها شروط الإنتاج الحديثة، تقدم الحياة نفسها على أنها تراكم هائل من الاستعراضات، فكل ما يُعاش على نحو مباشر يتباعد متحولاً إلى تمثيل». هذا يقودنا إلى مفهوم الاستعراض في مقابل مبدأ العرض الذي دأب على تقديم اللوحة والقطعة النحتية الصالونية في صالات العرض والمتاحف التي أمست تُدارُ كمؤسسات مالية وليست كمصادر للتربية والتثقيف كما كانت في القرن التاسع عشر، مما يذكرنا بديمومة الفن، ليس فقط في انزياحه عن المواضعات النَّسَقية الماضية فحسب، بل أيضاً من حيث انزياحه عن الفضاءات المغلقة والتقليدية، إذ عمل على الخروج إلى الفضاءات والمساحات الخارجية والفسيحة، كما هو الشأن بالنسبة للتَّوَجُّهات الفنية السالفة الذكر.

في مراجعة عابرة لتاريخ الفن، يَتَّضِحُ لنا مدى تجاوب الفنانين مع المستجدات التقنية والاكتشافات العلمية والتكنولوجية، في اتجاه إثراء وتوسيع الحقل الفني وخلق منافذ جديدة لبناء الصورة ونشرها. فمن الطبيعي أن تصنع التكنولوجيا الجديدة زمنها ومجتمعها الجَديدَيْن، وقد سبق أن أشار بيير فرانكستل Pierre Francastel إلى إمكانية الأخذ بالمبدأ الذي يجعل «المجتمعات تدخل وتخرج من نطاقها التشكيلي من أجل أن تستقر مادياً في المساحات العِلمية

العمل الفائز بـ «الأسد الذهبي» لأفضل مشروع في بينالي فينيسيا 2012

الخاصة». لذلك عَرَف عصر التكنولوجيا الراهن، تفاقم الشاشات والصور الرقمية المدعومة بالقدرات التقنية الهائلة في الدقة والمعالجة والتحويل والنسخ والإرسال الفوري العابر للقارات. فأمام مضاعفة جودة حَفْظ الأثر الفني وطرق تقديمه ونشره، صار من البديهي أن يُفَعِّل الفن هذه الإمكانات لصالحه. لتَتَوَجَّه الأشكال التعبيرية من جديد نحو المُنشَأة (التجهيز - installation) المدعومة بالمواد المُصَنَّعة الحديثة، والمُنْجَزَة (الأداء المشهدي performance – والهابنينغ - happening)، إلى جانب الويب آرت والفيديو آرت والفوتوغرافيا الرقمية والتقنيات الأنفوغرافية.. وذلك ضمن الموجة الإبداعية التي تتوخى الوصول إلى أكبر عدد من الجمهور، لتوسيع مجال الاستهلاك الثقافي في عصر الاختراق، حيث يبقى فيه «الزاد الفني الذي يقدمه الفن المعاصر لا حدود له، أما تقدير القيمة الفنية فيكتنفه الغموض وعدم اليقين»، كما يؤكد جوست سمايرز (Joost Smiers) الذي يعتبر الفنون والآداب ساحة قتال رمزية واقتصادية في الآن نفسه. بينما يرى رايموند مولان (Raymonde Moulin) عدم تَمْكين طلاب الفنون البصرية من تحقيق قيمة الأصالة والتوقيع الشخصي، إذ «هناك تأكيد على أصالة العمل والفكرة والكاريزما، أما توقيع الفنان فهو تعريف للجهد أو للعمل بأنه فني، ويتم تدعيم هذه الصفة في سوق احتكارية محددة»، مضيفاً أن «سوق الفنون البصرية سوق احتكارية تنظمها الآليات المسيطرة على الحياة الفنية العالمية. كيف تَحْدُثُ بالفعل عمليات الاختراق هذه؟ وقد دَلَّتْ الأبحاث، على أية حال، على أن نسبة ضئيلة من الفنانين في كل مجالات الفنون البصرية هي التي تحظى باهتمام كبير دون غيرها، كما أن هذا الانقسام يزداد تشوها» . بينما يُقِرُّ مايك فيذرستون (Mike Featherstone) بعدم وضوح الأنواع الفنية لكثرة الآراء الخاصة بتغيير الذائقة، إذ «أصبح هناك اهتمام أقل في بناء أسلوب متماسك ومترابط، واهتمام أكبر بالتلاعب بالأساليب المعروفة وتفصيلها».



يقع هنا في ظل عولمة ثقافية واقتصادية كاسحة، انمحت معها حدود الفنون لتصبح جميعها متداخلة ومندمجة فيما بينها، بحيث توحدت المسائل الفنية بكبريات العواصم، وتلاشت الجغرافيات المحلية والقومية



الجناح الروسي في بينالي فينيسيا 2012 بعنوان « i City »

والعرقية، ولم يعد تعريف الفن من خلال الانتماء الإقليمي، بل أضحى كونياً، يقوم فقط على إبداع الفنان وأفكاره. وقد صرنا نَتَلَمَّسُ ذلك عبر الأنماط التعبيرية الجديدة السائرة في الانتشار بين شباب العالم العربي من الفنانين الذين لم تعد تعنيهم مفاهيم «الأصالة» و«الهوية» و«التراث» التي طبعت أفكار ومخيلة الأجيال السابقة (في الستينيات والسبعينيات خاصة)، ولم يعد يأبه بمسألة المثاقفة (acculturation) ذات الصبغة الإشكالية بين الشرق والغرب. إنه الانصياع مع الموجة العاتية التي يصعب مقاومة وِجْهَتها، مع ما تحتمله من اختيار إراديّ داخل مشروعية الفن في الطموح إلى المزيد من فتح آفاق الحرية والتعبير، باعتبار فكرة الحداثة تَنْبَني حسب بنديتو كروتشه (Benedetto Croce) على «التحرك صوب مزيد من الحرية الفردية كجزء من جدلية القوة والرغبة».

مع كل ذلك، فهل فقدت اللوحة هالتها وقيمتها؟ لا أعتقد ذلك بحكم استمرارها في الحضور، ولربما تراجعت من حيث الممارسة والتعاطي لها من زاوية اعتبارها من الأنماط التعبيرية «التقليدية». إلا أن هذه الصفة «التقليدية» هي ما يجعلها في صدارة الفعل التصويري (pictural) لكونها تشكل مادية وحياة العمل الفني وخلود أصله، فيما تظل المرجع الأساس لتاريخ الفن وسيرورته البِنائية، كما تبقى في نهاية المطاف خياراً من بين اختيارات أخرى. وإذا كانت الأعمال الفنية المُنْجَزة بداية من مطلع الألفية الجديدة تكاد تكون بالأبيض والأسود ومرتكزة على معرفة مجردة، كما أعلن ريناتو باريللي (Renato Barilli)، ألا يمكن اعتبار التصوير (la peinture) فِعْل استعادة الرونق اللوني والجودة التشكيلية، فِعْل تَجْنيب الفن من الحرمان الكروماتيكي وتدني العواطف؟ بهذا المعنى، قد تمثل اللوحة أحد عناصر التَّمَيُّز في المشهد التشكيلي الذي أصبح متشابهاً ومتماثلاً أكثر.

لا يمكن بأي حال من الأحوال التنقيص من قيمة التراكم الإبداعي الذي حققه الفن العربي المعاصر وما صاحبه من خطاب جمالي ونقدي تَوَسَّل بالتحليل والتوجيه والقراءة والتأريخ بالرغم من محدوديته. ولم يكن الباحثون من الفنانين العرب بعيدين عما يتداول من أساليب وأفكار ومستجدات الفن الغربي الذي أمسى الآن أكثر قُرباً بفعل وسائل الاتصال الحديثة، ما يُبرِّر حِدَّة التأثير ضمن سياق عالمي محتوم. وإن صَحّ التركيز على فن التصوير بوصفه ما يزال خياراً معتمداً في التعبير، فإن سؤال الإبداع لا يَمسُّ التصوير في حَدّ ذاته كوسيلة من بين وسائل عديدة، بل يتضمن يقظة الوعي والفكر والبحث عن «صور» غير مطروقة، تعكس إيقاع وجودنا داخل صيرورة الكون المركبة، البحث عن تشكيلية (plasticité) مُبتكرة وإدراك حقيقتها في السياقين المحلي والكوني معاً، لتوطيد التصالح مع ثقافة العصر دونما تحذلق أو افتعال، وذلك مع التعبئة النقدية القمينة بالتقاط هواجس الفنانين ورؤاهم وأسئلتهم ووضعها على محك الكتابة القائمة على أسس معرفية لا تخلو من جدية ووعي بدورها، في اتجاه الانسجام مع مجتمع جديد.




يوسف الكَعْفَاهِي

رسومات في الصمت والانتظار

أنيس الرافعي

مُؤخراً، احْتَضَنَ رواق «دار الشريفة» بمراكش المعرض الجديد للفنان التشكيلي المغربي يوسف الكَعْفَاهِي، تحت عنوان «رسومات». وهي يافطة يمكن أن تنسحب بشكل إجمالي على تجربة هذا المُبدِع المُتجدِّد في العديد من معارضه التي دأب على تنظيمها منذ ما يناهز عقدين ونصف العقد، ليس لأنها مشحونة بمجازات الدلالة فحسب، وإنما أيضاً لكونها تستبطن مفهوم التصوير في لحظة ساكنة يتجاور وينصهر فيها الكائن بالحيز المكاني المحيط به. يتواشجان في جدلية لا انفصام فيها، بغرض ترجمة مقصدية الفنان الداعية إلى استكناه «الحالة الإنسانية» وسط «عالم جامح»، يسعى بشتى السبل لنزع «البراءة» وتنميط «الوجود».

وقد تَجسَّد التصور الملمع إليه داخل هذا المشغل الجديد، في أعمال زاوجت بين «البورتريه» و«الشخوص في وضعية» (رجال، نساء، أطفال...)، كما زاوجت بين الصباغة والحفر. يكونُ يوسف الكَعْفَاهِي هو الفنان ذاته تقريباً في كلا الطرسين التعبيريين، من خلال المشترك بينهما على صعيد أدوات الرسم والتركيب والتكوين، غير أنه أثناء



ممارسة الحفر تحديداً بخلاف الصباغة، يحوز تقنيات إضافية وأساليب جديدة لمعالجة المادة والأثر، ويمتلك إمكانية بَعْدِيَةً لإدراك «التحول اللامرئي» الذي ينفذ إليهما وهو غائب.

هذه الإمكانية المشار إليها، ما هي إلا «حتمية الصدفة»، التي تنجم طردياً جرّاء تفاعل الزمن بكل من السند (الحديد، الزنك، النحاس...) والوصفات الكيميائية (الأسيد، الأحبار، الصدأ...). وعلى هذا الأساس وبمقتضاه الخيميائي، يصبح الحفر طرساً تعبيرياً ولّاداً وديناميا وليس «معطى ثابتاً أو مكتسباً، بل هو تحوُّل وتجدُّد مستمران» كما يقول الناقد الفرنسي «هنري فوسيلون» في كتابه «حياة الأشكال».

ووفق اليافطة ذاتها «رسومات» ينشغل يوسف الكَعْفَاهي، باعتباره فناناً أكاديمياً ينتمي إلى تيار «التشخيصية الجديدة» بموضوعة الجسد الآدميّ في علاقته بالهوية الشخصية المشيَّئة والكينونة الذاتية المستلَبة. الجسد ليس بوصفه ظاهرة فيزيقية تشريحية كما في أعمال «فرنسيس بيكون» و«لوسيان فرويد»، أو كحركية إيروسية وعري أيقوني مثلما في أعمال «إدوارد مانيه» و«بول سيزان»، أو حتى كبنية جسمانية بالونية شأن مخلوقات «فرناندو بوتيرو»، وإنّما مُفكر ومَنْظُور إليه كجسد «كامن وأجوف وعاطل ومُغَيَّب ومقصي، غالباً ما يكون محجوباً عنّا، ويظل هامشياً قياساً إلى أحاسيسنا ووعينا بأنفسنا» حسب التخريجات التي جاءت بها تنظيرات «الجسدية» عند عالم الاجتماع «كريس شلنج».

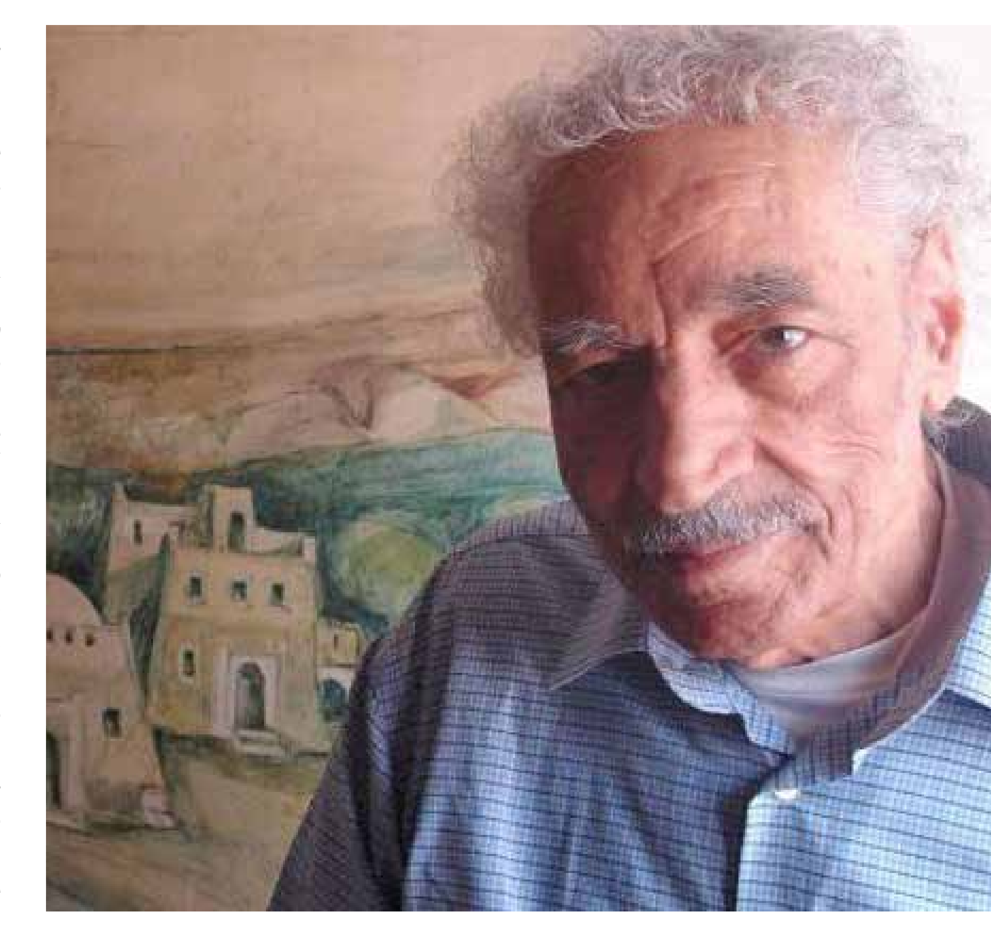
وعلى الأرجح، لهذا الاعتبار «تُبَتِّرُ» اللّوحات الوجه وتفتلذهُ من الجسد دون بقية الأطراف، وتجعله مُختزلاً للهيئة. هذا الجسد نُلفيه في الغالب الأعم قابعاً على كرسي أو كنبة أو مبسط أو طاولة في وضعية غير مريحة، في حين يكون الوجه شاغراً يجلّله الغياب. الجسد يتموقعُ في الفضاء بأبعاده الجيومترية، لكنه لا يشغلهُ كما تقتضي كتلته، إنّهُ «مغترب» عن هذا الفضاء أو إن حلوله به محكوم بالطارئ أو القسري.

الوجه أيضاً يطالهُ الطمس والتشويه، بل يجوزُ القول بأنّهُ يتعرض على نحو قصدي لنوع من «الهدم» القاسي، الذي يدفعنا إلى التخمين في حاجته الماسة إلى «قناع مستعار» لإخفاء وسَتْرِ ما مسَّهُ من ندامة وقبح فرضاً عليه من الخارج، وليس من قبل مشيئة الفنان، الذي يتراءى كأن لا دور أو ذنب له في حدوثهما. لا يمتلك هذا «الجسد السالب» في ظلِّ هذا الانوجاد المأزوم سوى اقتراح صوته الداخلي الضائع، وحنجرته الرمزية تغدو هي ذلك الوجه / الصدى، الذي يصرخ من الأعماق الخرساء بغمغمات الهيئة.

إنَّ «الجسدية» التي يقدمها لنا يوسف الكَعْفَاهي على طبق ملون في مساره الفني المتميز، مأسورة بعطبها الأنطولوجي ومحاصرة وسط مناخ كئيب ومخنوق، لا يخفف من غلوائه سوى مرور وسيلة من وسائل النقل (عربة، دراجة هوائية، سيارة...)، أو تسلل مُباغِت لقط أو كبش أو كلب، كما لو أنَّ هذه العناصر الشيئية والحيوانية التي لا تَخْفَى علاقتها الوشيجة بالحداثة والأسطورة والأدب، «مفرطة الإنسانية» وأكثر حياة من «الجمود» الذي يُثقل كاهل الجسد، ومن «الخواء» الذي يُطل من الوجه باعتباره نافذة للجسد.

ولتمثيل موضوعة الجسد بكافة التأويلات الحافة بها، وكذا لإحقاقها من الناحية الجمالية والحرفية المحضة، «يُسَرْدِنُ» يُوسُف الكَعْفَاهِي «الجسدية» كما لو أنها حكاية تستلزم توافر مقومات الفضاء والزمن والتشخيص والتحبيك، معتمداً منظومات لونية حارة وصاخبة وكابية (الأصفر، الرمادي، الأسود، الأحمر، البني...)، ومنتهجاً إيقاعاً هارمونياً خاصاً للخطوط والمستويات، ينهض على ضربات الفرشاة والسكين القوية والخاطفة، وعلى تضعيف الطبقات أو محوها.

في الحقيقة هي «سَرْدَنَة مفككة ومتشظية» للّوحة، تنبعُ بالأساس من النسف أثناء التركيب، ومن تفتيق الجميل من أتون البشع، ومن الانعتاق من أسر «المُكْتَسَب» توقاً إلى «المُصْطَنع»، لأن يُوسُف الكَعْفَاهِي من الفنانين المغاربة والعرب الذين يدركون بشكل عميق بأنَّ «الوحدة الماديّة» المحكومة بالتماسك والانسجام، تحتاج إلى عملية تفجير مُتبصِّرة إذا ما وددنا الوصول إلى مدلولها الباطني وأبعادها الروحيّة، حتى ننصت مليّاً إلى هَدْأَةِ «تلك الأعماق السحيقة، الباردة» التي طالما أرعبت «باسكال» وَقَضَّتْ لياليه، وحتماً ليالي يوسف الكَعْفَاهِي.



نوري الراوي.. لُغة الجذور

ماجد صالح السامرائي

إذا كانت «جماعة بغداد للفن الحديث»، منذ قيامها عام 1951، قد دَعَتْ، وبصوت مؤسسها الفنان الرائد جواد سليم، إلى أن على الفنان، لكي ينفرد برؤية فنية جديدة، أن يمدّ جذوره في تربته وتاريخه وتراثه بحثاً عن منابع حضارية لرؤيته هذه، وتنمية الحِسّ التاريخي عنده وتعميقه... فإن استجابة الفنان نوري الراوي الذي وَدّعَنا مؤخراً (1925ـ 2014) لهذه الدعوة كانت أقرب إلى التلقائية من فنان كان، منذ البداية، يبحث عن طريقه الخاص في الفن من بعد أن وضعهم أستاذ الجيل «جواد» على طريق الحداثة وَمَهّدَه لهم.. ليعقد الفنان الراوي العلاقة، وعلى نحو مميز، بين «الذات» و«المكان» (الذي ولد فيه ونشأ نشأته الأولى، وملأ عينيه بخصائصه الجمالية). فقد وجد في «بيئته المكانية» ما يمدّه، رؤيةً وعملاً فنياً، بحيويّة خاصة، ويميز عمله من عمل زملائه من الفنانين المجايلين. فإذا كانت دعوة «جماعة بغداد» قد مثلتْ، في نظر بعض نقاد المرحلة، «وَثْبَةً في الاتجاه الصحيح» فإن «القيمة الفنية» التي سيحتازها هذا الفنان لا تنفصل عما كَوّنَ من رؤية فنية.

وإذا كانت هذه الذات، في ما لها من أصول تكوينية عند الفنان الراوي، «ذاتاً شعرية»، فإن ما صدر عنها من رؤية فنية إنما كان استجابة لهذه الشعرية بعناصر تشكيلها الفني، فإذا بتلك الجذور تتمدّد عنده فتأخذ، مرّة، طابعاً أكثر قرباً من طبيعته التكوينية من خلال العلاقة بالمكان، ومرة على صلة أشمل بما للفنان من رؤية فنية ذات بُعد شعري، وكأنه، على ما يبدو من عمله، قد امتلأ بطاقة شعرية فاضت بها الذات على الواقع، لتأخذ بُعد «التعبير» عن نفسها في: الشكل، واللون، والأسلوب. فإذا ما وجدنا في «الشكل» الذي تتعين به لوحته الكثير مما لـ«المكان الأصل» من خصائص التكوين، فإن «اللون» الذي سيستخدمه بكثافة شعرية، وبانفتاح يدل على عمق الحِسّ به، بحكم قدرته التلقائية على استخدام ذلك كله، ويرتفع بالواقع أمامه إلى مستوى الحلم، كاشفاً عما لتلك «الجذور المكانية» من أثر فاعل في نفس الفنان، ما جعل عمله الفني يُشِعُ بتكويناته، وبتلك الضربات الهامسة في ما يوظف من ألوان صافية.

إن جذوره الذاتية قد امتدت في مثل هذا المكان الذي جعله يقع، فناً، تحت تأثيره، ما جعل أعماله الفنية تنجذب إلى سحر المكان، محققاً ما يمكن وصفه / تعيينه بـ«التواصلات التناغمية» و«التنويع» في الشكل واللون، وبما يخلق متعة بَصَريّة ينفرد بها عمله، وتشكل خصيصة من أبرز خصائصه الفنية.

هذه «النعومة اللونية» يجدها ناقد مثل جبرا إبراهيم جبرا «نعومة لونية خادعة»، إذ «سرعان ما يُحس المرء من خلالها بتوتر الحلم، وتوتر الذاكرة»، ما يجعله يصف عمله بأنه «شِعْر المكان»، محدداً إياه بكونه «طريقة أخرى للعودة إلى الجذور من خلال الصورة الموحية».

من هنا جاء امتياز عمله الفني بالقوّة

والمغزى، القوّة المكتسبة مما اعتمد/ وبرع فيه من تقنية فنية، وما اتخذ في ذلك من أسلوب ظلّ ينمو ويتطور من داخله، متقارباً به من موضوعاته بما لها من خصائص طبيعية صوّرها بأشكال جديدة، وإن ظلّ فيها وفياً لتقاليده الجمالية الخاصة.. والمغزى الذي يعيّنه البحث في المكان وقد جعل له تأويلاً آخر من خلال انفتاحه عليه بحسّه البَصَري، فكان في توجهاته إليه أقرب إلى توجهات العاشق إلى ما يعشق.

ونجد لهذا الارتباط بالمدينة الأولى/ المكان طابعين: طابع الحنين.. وطابع الخوف على ذلك المكان و«معالمه الأولى» التي راح «يوثّقها» بأسلوب فني عالٍ. وقد امتاز هذا التوجه بالجمع بين ثلاث خصائص، هي: براءة العين الناظرة في ما ترى، وأصالة الأسلوب في ما اتخذ من طرائق التعبير، والقدرة التعبيرية للون عنده، وقد استخدمه في حدوده القصوى.

فإذا ما انتقلنا إلى واقع ما «رأى»، وإلى حقيقة «الرؤيا» عنده في أفق انفتاحها الخيالي، سنجد في عمله ما يمكن أن ندعوه «وحدة الرؤيا»، وإن هذه «الرؤيا» ذات حركية ذاتية تتوازى وما للحلم من زخم الواقع والمتخيَّل معاً. وبقدر ما يجيء عمله المنتظم في سياقها تعبيراً عن حيوية الحِسّ الفني عنده، وحسيّته، فإنه يُفصح عن تجربة يعززها وعي الذات بالمكان. فهو من بعد أن فَقَدَ علاقة التواصل الحياتي مع مدينته (التي تجمع، كما تبدو في أعماله، بين عالم المدينة وروح القرية) عاد ليقيمها في الحلم، ناسجاً معالمها بروح شعرية جعلت من بيوتها ومعالمها المعمارية «منازل خيال» أكثر مما هي «معالم واقع»، وإن احتفظت، في لوحته هذه، بخواصها المعمارية التي تألفت، عنده، من «مفردات تشكيلية» عمادها البيوت، والقباب، والنواعير التي ترسم، بدورتها، دورة الحياة أمامه.. ما يمكن القول معه: إنه فنان مثقل برموز واقعه الخاص، وهو واقع هادئ، أليف، لا نلامس فيه من توترات العلاقة مع الذات (ذات الفنان) ما نلامسه في أعمال فنان المدينة. ولم تكن الوجوه التي برزت عنده في لوحة أو أخرى (وهي وجوه نسائية) إلا لحضورها الذي يستدعيه «استكمال المعنى».



لقد وجد الناقد والفنان جبرا إبراهيم جبرا في فن فناننا إحساساً قوياً بتقاطع الزمان والمكان في «قُراه» هذه، مؤكداً أن ذلك هو ما يجعل أعماله تبدو «مثقلة بالحنين إلى طفولته وبراءته الضائعة».. وهي، بحسب هذه الرؤية النقدية لها، تكشف عما هنالك من جذور مكانية «تُغذي خياله وتقرر خصائص أسلوبه». فهو لا يرسم «مكاناً» بقدر ما يعبّر عن «حالات» علاقة ذاتية، تمتد روحياً، بالمكان، ما جعل من عمله الفني هذا تواصلاً بين رؤيتين: الرؤية الخارجية التي تتألف مما للشكل من وجود على أرض الواقع الذي يأخذ بُعداً مميزاً - بُعد الرؤية الداخلية- ومن رؤية الذات بما لها من علائق عميقة الوشائج بكل من الزمان والمكان.



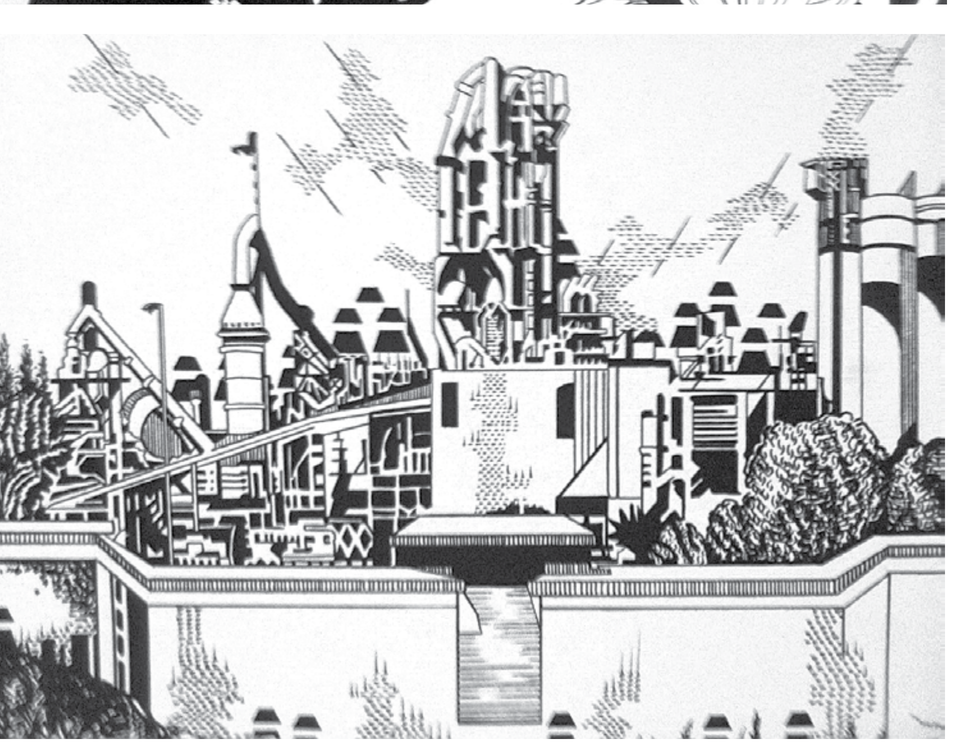
شُروق حرِيَّشْ.. في مَدائنِها القَمَرِيَة

الدار البيضاء: بنيونس عميروش

«غيوم مدفوعة بالريح» هو عنوان معرض شروق حريِّشْ، الذي أقيم مؤخراً برواق «لاتوليبه 21» بالدار البيضاء. وقد تَمَّ إنجاز الأعمال بين مراكش مدينة الأصول، ومارسيليا مدينة الإقامة. من ثمة، تكشف الفنانة على روح شَفيفَة تقوم على نزعة استيعادية تتقاطع من خلالها سيرة الذاكرة والجسد عبر استحضار الأَفْضِية المَدِينِيَة وإعادة بنائها بخيال طافح يتوسَّل بأدوات المهندس المعماري، حيث التسطير والتخطيط المطبوعان بدقة على الخلفية البيضاء شديدة النصاعة، هما ما يُشَكِّل بِنْيَة التجَمُّعات البِنائية وتعاريجَها. بينَما المَلْء الكامن في التسويد، يعود إلى حَتْمِية تشكيلية لتمييز المستويات les plans الجُدرانِية والمسافات والأعماق les profondeurs. يحتكم فضاء اللوحة لاستحواذ الكرافيزم، ليبقى الخط سَيِّد المقام على الدوام. وتوزيع المساحات المتناثرة مرهون بتوليفات المملوء والفارغ، في تناغم موازٍ لإيقاع التناوُب بين السّالِب والمُوجَب، كتعاقب مفصلي بين الأبيض والأسود اللذيْن يَحْصِران المَناظر الحَضَرية في مناخ بصري يَحْتَدُّ فيه التقشف الكروماتيكي، تماشياً مع طبيعة تصاميم التَّشْخيصات المِعمارية ثلاثية الأبعاد. وفي اعتماد النَظْرة الفوقية (الغاطِسَة)، تنبسط السُّطوح مُلَوَّحة بتفاصيلها، وخاصة منها صُحون استقبال القنوات الرقمية كإشارة إلى مجتمع الشبكة داخل «صورة» قَرْيَة العالم. بينما تنبع حياة اللوحة من نقطة المركز ليتأسَّس المشهد عبر تصاعد لولبي يعمل على إبطال ونفي البناء الواقعي الصرف، وتحويله إلى بناء طوباوي سلس يكشف عن حس فانطاستيكي أنثوي مرح.

إن الرسم le dessin عند شروق حريش تأثيث لملحمة غرافيكية، يتناسل من خلالها معجم الأيقونات المنبثقة من الواقع المرئي «الغرائبي» الذي يسترجع روح البلد الأم، والواقع المتخيل الذي يفكك منطق التَّمَوضُع والتَّرابُط والترتيب، ويُعيد تشكيله استناداً إلى زخم عاطفي يترجم دواخل الفنانة التي تستعيد ذاكرتها النوستالجية المقرونة بفورة شعورية. من ثمة، ترتسم اللوحة بين «الأنا» الواقعية و«الأنا» التخييلية، فيما يزاوج العمل بين التشكيل المُتْقَن، والتركيب المُرتجل الذي لا يخلو من بَداهة مُعَقْلَنة. بذلك يُضحي التخطيط مناداة للأصل، وفعلاً





إبداعياً خاضعاً لنمط التطويع الذي يتخطى الزمان والمكان، ويعمل بِيُسْرٍ على تصوير تلك المدائن القَمَرية، المشعشعة، والمُغرقة في الشفافية والحلم.

من أين يتأتى هذا التحويل التشخيصي الذي ينطلق من المرئي الواقعي؟ الأمر يتعلق باستبدال المنظور المخروطي la perspective conique الذي يَنْقُل الصُّوَر كما تراها العين البشرية، بالمنظور الفارسي la perspective cavalière الذي يعتمد خطوط التوازي والمعتمد في الرسم التقني. على اعتبار الأول معنياً بواقع الأشياء (الواقع المرئي) والثاني معنياً بحقيقة الأشياء. لذلك لا يَضِيق العُمق في اتجاه نقطة التلاشي، مما يضفي على التلقي البصري صِبْغَةً مغايرة. وتبقى هذه المُغايَرة الطفيفة والمؤثرة التي يصعب استيعابها دون المعرفة بقوانين الرسم الهندسي المُجَسّم، هي ما يجعل المشهدية الحَضَرية عند شروق حريش تتأرجح بين الواقعية ومُفارقاتها التي تَشْتَدُّ أيضاً، ليس عبر التكسيرات والتقاطعات والتداخلات الخطيّة، بل أيضاً من خلال كثافة الغرافيزم والوحدات الزخرفية المنتظمة حيناً، والمتطايرة حيناً آخر، في اتجاه تعبيرية تَلاؤُمِية مع الطبيعة المغربية المُعالجَة بنَفَس تخطيطي يعكس عناصرها الظاهرة والخفية، وفي هذا الصدد تقول شروق: «في المغرب، لسان مراكش ليس نفسه في طنجة. والربيع في تطوان ليس الربيع في أكادير. أستعمل عادة أشكالاً مستعارة من الطبيعة في تركيباتي. الرمل، الأمواج، الريح، الغيوم... ما يجذبني باستمرار في هذه العناصر، متناقضاتها الجوهرية: المرئية وغير المرئية، المتحركة والدقيقة في الآن نفسه، ذات الوجود الكلي والعابرة...».

إذا كان الملاحظ يسجل مَحْوَ الأشباح الإنسانية في اللوحات المعروضة في البيضاء، فإن المتتبع يربط حضورها باسترجاع معرضها في «الشقة 22» بالرباط عام 2007، حيث الشخوص والحشود والموتيفات النباتية (النخيل) والبنايات، بَدَت مقذوفة من الوسط، لتتماسك في الأخير عبر حواشي اللوحة، كأنها تفسح المجال لتلك الكائنات النسوية ذات الرؤوس الملفوفة، والأجساد المكسوة باحتفالية بادية، والمزهوة بِعُريها وشعرها المجدول تارة أخرى. إنها الأعمال المنذورة باستمرار لاشتغال إبداعي يحفر في المعاني الرمزية التي تترجم التعلق الروحي بالبلد الأصلي، إذ عملت الفنانة حينها على « تنويع الحكايات والرؤى وأمزجة لقائها مع الخيال «الشرقي»، حيث نعثر في لوحاتها على مشاهد محكية من قبل والديها، وممزوجة برؤاها وتجاربها الخاصة».

يُذكَر أن الفنانة الفرنسية من أصول مغربية، شروق حريش (المولودة سنة 1977)، والمتخرجة في المدرسة الوطنية العليا بمدينة ليون الفرنسية 2002، قد فازت بجائزة «السعدي» للفن المعاصر، ضمن تظاهرة «مراكش آرت فير» في دورة 2011. كما نشرت ثلاثة إصدارات تضم رسوماتها، وعرضت أعمالها في فضاءات وأروقة عديدة، بفرنسا والمغرب وإسبانيا والصين وإنجلترا والنرويج وسويسرا والإمارات.

عيسى بولص: نتعامل مع الخسارة

مع مطلع ثمانينيات القرن الماضي، بَادَرَ المهتمون بالتراث والبحث الموسيقي في منطقة الخليج العربي بعقد لقاءين، كان الأول في عمان والثاني في الدوحة، وعقب ذلك، تم إنشاء «مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية»، وكان مقره الدوحة. المركز، قبل إصدار قرار إغلاقه عام 2005، راكم منجزات مهمة فيما يتعلق بجمع التاريخ الشفهي لدول المنطقة، كما بدأت الحالة الموسيقية الخليجية تأخذ روحاً ثانية ضمن رؤية علمية جادة. لكن، مع تَغيُّر الأوضاع في السنوات الأخيرة تَفَرَّقَت الجهود ولم تستمر الأبحاث بالشكل الجماعي الذي بدأت به. وفي هذا السياق يأتي ملتقى «الموسيقى والأغاني في الخليج العربي خلال القرنين 20 - 21» والذي بادرت بتنظيمه مؤخراً أكاديمية قطر للموسيقى (مقرها الحي الثقافي/ كتارا) بهدف إعادة فتح النقاش الجماعي حول مسألة أرشفة وتعليم الفنون المتنقلة شفهياً، وذلك من خلال مشروع بحثي يرمي إلى إنجاز دراسات وبحوث موسيقية ترصد حالة الأنماط الموسيقية التي قَلَّتْ ممارستها في بعض المناطق، وأخرى تبحث في الموسيقى والمجتمع الآن، وكذلك السياسات الثقافية المُتبعة في بعض بلدان الخليج العربي...

الملتقى الذي تم التخطيط له منذ سنتين، شارك فيه من بلدان عربية وغربية متخصصون في موسيقى الشعوب، والأرشفة، والسياسات الثقافية، وباحثون في الشباب والموسيقى، وفي العولمة والتكنولوجيا.. وأسفر عن رسم خارطة طريق مُنسجمة من المنتظر أن تكتمل نتائجها العلمية في إبريل/ نيسان 2015، حيث سيتم إصدارها في كتاب سيكون من بين أغراضه التدقيق في السياسات الثقافية المتبعة، ومحاورتها بأسلوب بَنّاء ومنهج مُوحَّد يبحث في سبل النهوض والحفاظ على الفنون الموسيقية المُتقنة.

على هامش المُلتقى أَجْرَتْ «الدوحة» هذا الحوار مع مدير مجلس إدارة الملتقى الفنان وأستاذ الموسيقى الفلسطيني عيسى بولص (القدس - 1968)، وهو واحد من الباحثين المنشغلين بضرورة إعادة النظر في المناهج التعليمية الموسيقية، وتكييفها مع روح التراث العربي. يرأس حالياً قسم الموسيقى العربية بأكاديمية قطر للموسيقى.

حوار: محسن العتيقي

■ لا شك أن الملتقى يأتي لفحص الوضع الصحي للفنون المتقنة والمتنقلة شفهياً في بلدان الخليج. فبين طرح مسألة الأرشفة وإعادة النظر في أساليب التعليم الموسيقي، شعرنا كأن عملية دق ناقوس خطر ينطوي عليها هذا المختبر؟

- ربما شعورك في محله؛ في كل يوم تموت خلية من موسيقانا العربية، بينما تبقى السياسات العربية بعيدة عن تمكنها من الحفاظ أو إنقاذ ما يمكن إنقاذه. في يومنا هذا لازال الناس يغنون في الأعراس وغيرها من الطقوس التي تمارس فيها الموسيقى الشعبية. لكن الذي يؤثر في اندثار الفنون الموسيقية التقليدية تدريجياً هو كوننا لا ننتبه بأن الموسيقى أو ممارسة الفنون مهما كان نوعها، حتى في سياقها الطبيعي، تتغير بسبب أو بآخر؛ إما برحيل الناس من منطقة إلى منطقة، أو بانتزاع مجتمع من أرضه أو بيئته فتنتزع بذلك العلاقات الاجتماعية التي تشكلت على مدى مئات السنين والتي كان جزء منها يترجم موسيقياً. في 1946 كانت يافا، على سبيل المثال، تفيض بالموسيقى، وكان الغناء باللهجة اليافوية له صدى من خلال إذاعة الشرق الأدنى، بل وامتد تأثير الأغنية اليافوية إلى لبنان كما يظهر في أغاني فيروز الأولى وأغاني عامر خداج ومحمد غازي وحليم الرومي وغيرهم، ولما رَحَلَ أهل يافا إلى المخيمات، بدأوا بتسمية أحيائهم الجديدة بأسماء مدنهم وقراهم التي طردوا منها، فبينما تَنَكَّرَ الجيل الأول الأغاني ورددها، نسي الجيل الذي تلاه نصفها، فيما نسي الجيل الثالث ما تبقى، وهكذا اندثرت موسيقى يافا واللهجة المرتبطة بها.



■ ألا تحيط عملية أرشفة مجال حي ومتصل بنبض المجتمع بشكل مباشر مثل الموسيقى الشعبية، مخاطر من قبيل التجمد والإقصاء كما حصل بعد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة عام 1932؟

- نحن لا نستطيع تثبيت شيء في الثقافة بشكل نهائي غير قابل للشك ذلك أن الثقافة دائمة التحرك. فهل لنا أن نتوقع أو نفكر ماذا سيحدث في القرن الثلاثين؟. دعنا نفكر بواقعية وليس برومانسية. نحن متفقون بأن هناك أشياء في الثقافة نخسرها كل يوم، وما نخسره، نخسره في المحصلة ويصعب استرداده. أحياناً قد نحتاج إلى التعايش مع الخسارة، وحتى إذا أردنا التعامل مع هذه الخسارة على أنها أمر غير طبيعي، فإما أن نعيد إحياء التراث لاسترداد بعضه، أو نحاول استرجاعه مرة ثانية بصيغة أخرى على



صورة جماعية للمشاركين في ملتقى «الموسيقى والأغاني في الخليج العربي»

المسرح، ولكن سيكون ذلك بمعزل عن بيئته الطبيعية؛ فلم يعد هنالك الكثير من الناس يعملون بالحقول كي يغنوا عنها، غير أن هذا لا يمنعنا من غناء تلك الأغاني في سياقات أخرى، على المسرح مثلاً. ربما تغيرت أغانينا ولم نعد بحاجة إلى أغاني الحصاد! فماذا نفعل؟ هل نتحسر؟!

(مقاطعاً) في نفس الوقت لازالت هناك في هذا العالم قبائل تعيش نفس نمط الحياة القديم، بل وأدوات الإنتاج القديمة!

- لذلك علينا أن نتحدث عن هذه المسألة في إطارها الذاتي، فإذا أراد الفلسطينيون مثلاً أو اللبنانيون أو السوريون الحفاظ على أغاني «الحصيدة» في إطار سياسة ثقافية لها علاقة بهذه المنطقة في بعدها الذاتي، لابد على كل منطقة أن تعلن موافقتها على منهج موسيقي يعلم الأطفال تراثاً غنائياً معيناً من خلال مسرحية غنائية تسمى «الحصيدة» تُرفَق بكتاب يحتوي على النوتة والكلمات، ثم تُلقَّن للأطفال في المدارس. قد يعتبر هذا حلاً من الحلول مثلاً. إن سؤالك عن أثر أرشفة ما يتنقل شفهياً وعلاقاته المستقبلية بالمجتمع؛ هو أيضاً سؤال عن مدى استجابة الأرشفة لاحتياجات الناس ومستقبلهم؛ فنحن لا نريد للتراث أن يتخلف عن تلبية احتياجات الناس. في هذه الحالة سنحتاج فقط لأرشفة مستمرة وديناميكية نستطيع استنباط المواد التعليمية منها. لكن لنتأمل على سبيل المثال كيف أن آلات موسيقية تراثية مثل (اليرغول والمزمار والشبابة...) كادت تنقرض بسبب ندرة العازفين عليها. ما العمل في هذه الحالة؟ من منطلق تجربتي مع مؤسسة نوى للتنمية الثقافية؛ قمنا بورشات عمل لصنع هذه الآلات في المدن الفلسطينية، ثم بدأنا بتعليم طرق عزفها للأجيال الجديدة. فمن ناحية أوجدنا عملاً للصانع ولزارع القصب، وللعازف كذلك، وهذه مسألة تنموية مهمة. وقد ساعدت هذه المبادرة على تكوين جيل جديد بدأ حالياً بتعليم الجيل الذي بعده عزف «اليرغول». لكن السؤال هنا: هل فعلاً يمكن إرجاع هذه الآلة الموسيقية القديمة إلى بيئتها الطبيعية كما كانت؟

تقصد أن تعليم الآلات الموسيقية التراثية الآن سيكون بهدف استعمالها خارج منطق البيئة الطبيعية التي وجدت فيها قديماً، وبالتالي اختلاف طرق التعلُّم نفسها؟

- نعم، كوننا انتقلنا إلى مدارس الموسيقى والجامعات وفي الوقت نفسه لدينا مجتمعات تمارس هذا النوع من التعليم، أي الطريقة القديمة التي هي الأساس في تعليم الفنون المتقنة، تتعايش الطريقتان سواء كانت المتنقلة شفهياً أم المكتوبة، وإذا كنا نُعلِّم الدارس نوتة موسيقية فإننا لا نستطيع إرجاعها إلى سياقها الاجتماعي القديم. كما أنه من الصعب الاعتماد على التلقين الشفهي بشكل تام، فبشكل متوازٍ نستطيع أن نُعلِّم كيف يضيف التلقين الشفهي إمكانات ومفاهيم موسيقية كالسمع وإمكانيات الغناء ومنح حياة وروح لما يتم تدريسه. لقد انتهى الوقت الذي كان الناس يجلسون فيه مع بعضهم البعض في الحارات والبيوت ويتبادلون شغف التعلُّم، لذلك فإن البيئة الطبيعية لكل ما توقف عن التنقل الشفهي أصبحت هي المدرسة.

بالعودة إلى مؤتمر المجمع العربي للموسيقى المنعقد بالدوحة في ديسمبر/ كانون الأول 2013، والذي تَمَّ فيه بحث المواد المتنقلة شفهياً في منطقة الخليج، وبصفتك مشاركاً في تنسيقه عبر أكاديمية قطر للموسيقى، كيف ستدبرون المختلف بشأنه في مسألة الأرشفة، والحال أن كل جهة لها مبرراتها في حق ملكية أو تسمية تراث موسيقي معين، وهل لديكم تقييم لنتائج مؤتمر القاهرة أو المجمع العربي للموسيقى لاحقاً؟

- الاختلاف حول الأصل طبيعي. بالنسبة للمجمع، فإن نقاش الملكية تركناه جانباً؛ هناك آلات موسيقية معينة لديها جذور مختلفة. هل بالضرورة أن نصل إلى نتيجة حاسمة في تحديد أصولها؟ هناك شيء في التاريخ اسمه الباب المسدود، خاصة إذا ما كانت المعلومات المتوافرة لدينا إما غير كافية أو مجرد افتراضات، ثم إن علم موسيقى الشعوب Ethnomusicology، مجال متعدد التخصصات، وعملنا، الذي هو خاص بمنطقة الخليج، ليس عملاً تأريخياً بالدرجة الأولى. وإنما المهم هو تحقيق أهداف بيداغوجية في تعلم الفنون المتقنة وحمايتها من الاندثار. المتناقل شفهياً والفولكلوري تم عزله عن نقاشات مؤتمر القاهرة عام 1932، وقد تَمَّ الاكتفاء بأرشفة القليل منه وتسجيله، كما أن الجهود سُخِّرت لتسويق أنواع أخرى من الفنون الموسيقية «الكلاسيكية» كالموشحات، وكان الغرض من هذا التوجه إقصاء الفنون الشعبية كونها لا تعبر عن ملامح «التطور» التي رسمها الملك فؤاد، وبعد عقود طويلة، لم يحسم المجمع العربي للموسيقى خلافاته حول الحفاظ على الموسيقى الشعبية، وما زالت النقاشات ذاتها تدور في أروقة المعاهد الموسيقية العربية. وعلى الجانب الآخر لا يمكن تحميل المسؤولية لمؤتمر القاهرة، فالسياسات الثقافية المتبعة من قبل الملك فؤاد ونخبته تتحمل جزءاً من المسؤولية.

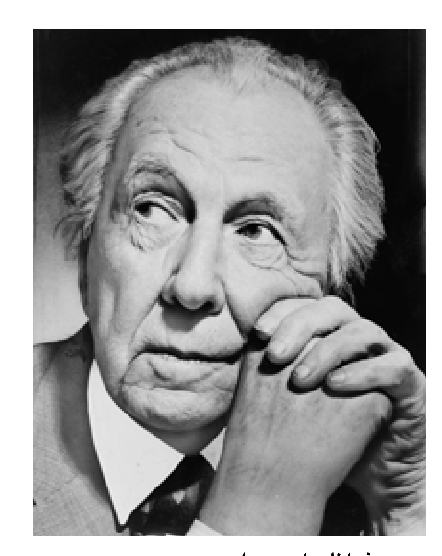
لن نستطيع إصلاح ما ارتكب من هفوات تأثرت بها الموسيقى الشعبية. كما لا يمكننا إعادة بناء قصر بعد أن غدا رماداً. إننا بالكاد نحاول تخيل شكل القصر. والباحث حين ينهي وظيفته، لابد من مبادرات ومتابعات تكون بمثابة رد فعل على جهود البحث، لذلك فإن الحاجة تبقى ضرورية إلى تشكيل هيئة جديدة من أجل متابعة قضايا التراث والموسيقى الشعبية.

وصايا رايت الهندسية

بين وظيفية لو كوربوزيه وتفكيكية آيزنمان

بدر الدين مصطفى

لا يُعد المعماري الأميركي فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright، المولود في 8 يونيو/حزيران 1867، أحد أعظم عباقرة العمارة الحديثة فحسب، ولكنه امتاز عن أقرانه كذلك بكونه أشهرهم وأبرزهم وأكثرهم إثارة للجدل وللإلهام في الآن نفسه. فقد كان كاتباً، وهاوياً للفنون، وفيلسوفاً صاحب رؤية كان لها تأثيرها الكبير على النهج الذي تبناه في تصميماته المعمارية. أما شهرته فنبعت من أساليب أربعة انتهجها في البناء والمعمار. فقد أبدع «طراز البراري» Prairie Style، الذي كان وليد قناعته بأننا بحاجة إلى مساحات أكبر، ولكن بعدد محدود من التركيبات التي تتميز بالتدفق والسلاسة، وهو طراز يناقض ما اتصف به المعمار الفيكتوري من جمود. ومن هذا الأسلوب خرج «الطراز النسجي» Textile Style، والذي بدوره مَهّدَ الطريق إلى «الطراز الحيوي» Organic Style، ثم «الطراز الأوسوني» Usonian Style. وقد آمن رايت بضرورة أن يكون البناء نابعاً من الأرض ومرتبطاً بها، وأسس استلهاماته وفق هذا الإيمان. وكان فكره المعماري طليعياً في عصره، ولا تزال مبادئه المعمارية محل تطبيق في عصرنا هذا.



فرانك لويد رايت

كتب رايت مجموعة من الوصايا أو المبادئ التي تمثل قناعاته الشخصية التي طبقها في تصميماته، ومثلت في ذاتها مبادئ معيارية للمعماريين من بعده، وهي كالآتي:

(1) «على المعماري أن يكون نبياً... نبياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى... فإن لم يتمكن من استشراف عشر سنواتٍ من المستقبل لا يمكن أن ندعوه معمارياً».

الحق أن فرانك لويد رايت كان سابقاً لعصره. فقد اعتبرت تصميماته للمنازل إبداعاً من خارج هذا الكوكب، وصادف الناس صعوبة في فهم رؤيته والإحاطة بها في وقتها. على أن أغلب الأعمال المعمارية الحديثة قد أضحت تستوحي أفكاره ومبادئه.

(2) «كل مهندس معماري عظيم هو بالضرورة شاعر عظيم. لابد له من أن يكون مرآة أصيلة لعصره وحاضره وجيله».

جاءت بداية شهرة فرانك لويد رايت مع طراز البراري المعماري؛ وهو الطراز الذي تَميّز بالأسقف المائلة المنخفضة، والحواف وكنارات السطح البارزة، والمدخنة في الوسط، والمخططات الأرضية المفتوحة التي أراد لها أن تكون نقيضاً لمعمار العصر الفيكتوري، الذي اتصف بجموده وانغلاقه. ومن هذا المنطلق، أراد رايت الارتقاء إلى «الطراز النسجي»، الذي انتهج معماراً خطيّاً بدرجة أكبر، ممتزجاً بتأثيرات من معمار حضارة المايا، وكان من الطبيعي أن تمهد هذه المرحلة إلى ما أسماه رايت «المعمار الحيوي»، والذي يستمد مواده من الخامات الطبيعية، متأثراً بالأسلوب المعماري الياباني. وسرعان ما انتقل العبقري المعماري إلى «الطراز الأوسوني». ولا يصعب على أي متخصص أن يلحظ أن كل طراز وأسلوب كان وليد ما سبقه.

(3) «لابد أن يكون هناك أكثر من

طراز وأسلوب لبناء المنازل بتعدُّد أنواع وأنماط البشر، وأن تكون مختلفة متمايزة بقدر اختلافهم وتمايزهم. فلابد للإنسان صاحب الشخصية المتفردة أن يُعبِّر منزله وبيئته الخاصة عنه».

تمتاز أعمال فرانك لويد رايت بأسلوب متميز وفريد من نوعه. فلن تجد في معماره منزلين أو بناءين متشابهين.

(4) «ينبغي لأي بناء أن ينبثق من موقعه بكل سلاسة وأن يتناغم مع بيئته المحيطة به، خاصة إذا كان للطبيعة حضورها القوي من حوله».

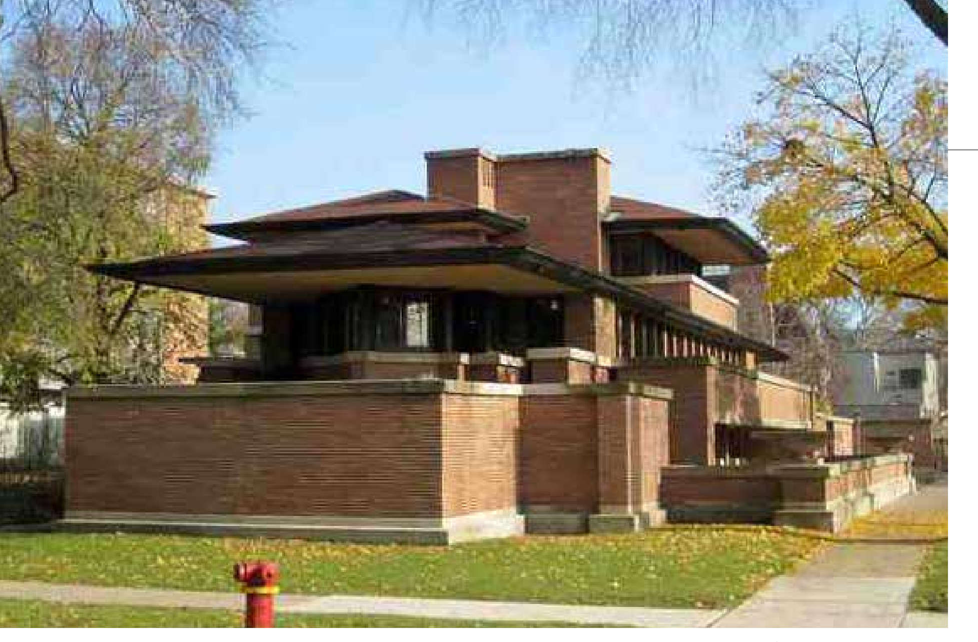
لابد لنا من أن نلاحظ أن ما شيّده هذا العبقري المعماري من مبانٍ في منطقة الغرب الأوسط في الولايات المتحدة يختلف بشكل كبير في طبيعته ونمطه ومواده الخام عن المباني التي صممها في أريزونا ولوس انجلوس وبنسلفانيا. فكل نمط فريد من نوعه ويختلف باختلاف تضاريس الأرض التي شيدت عليها تلك المباني.

(5) «إننا لا ينبغي أن نشيد المنزل على تَبَّةٍ أو مُرتفعٍ أو على أي شيء، بل نحن نشيده من قلب المكان، منتمياً إليه، حيث يجب أن يتعايش التَلّ مع المنزل متوائمين يسعد كل منهما بالآخر».

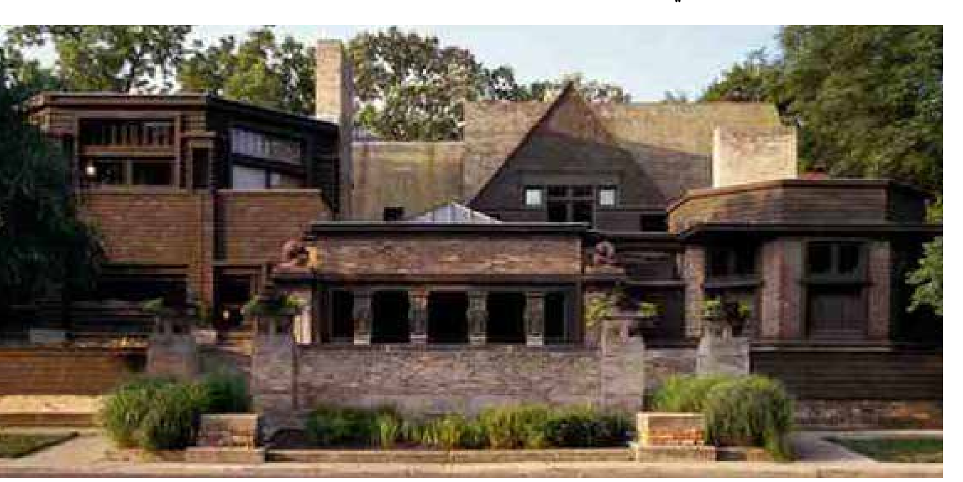
تبرز هذه الفكرة بالذات في طرازه الحيوي. وربما اعتبرنا منزل «الشلال» Fallingwater نموذجاً عليها، حيث اندمج المنزل بالأرض فصارا كياناً واحداً.

(6) «العمارة أصل الفنون. وحضارة بلا معمار تتفرد به هي حضارة بلا روح».

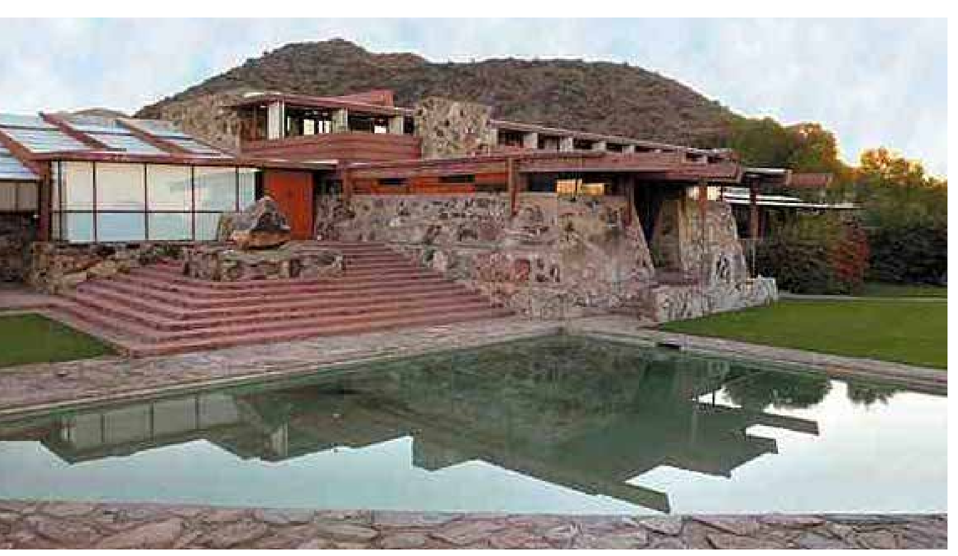
كان فرانك لويد رايت يمارس المعمار من منطلق رؤيته لصورة المستقبل. فقد رأى أن هناك ضرورة لأن تكون المنازل أكثر سلاسة وانسيابية وانفتاحاً، ورأى حياةً أسهل من دون قيود. كما رأى الاحتياج للبناء من الأرض وللأرض.



منزل فريدريك س. روبي



منزل واستديو أواك بارك



منزل فرانك رايت الخاص في ولاية أريزونا

فجاء معماره توثيقاً لعصره، وكذلك نجح في التأسيس لمقاربة معمارية فلسفية حديثة لمستقبل المعمار.

(7) يقول لمايك والاس، المحاور الإعلامي والصحافي الأميركي الشهير، في العام 1957: «أريد معماراً حُراً. معماراً ينتمي إلى المكان الذي شيد فيه، يكون نعمة



منزل جاكوبس Jacobs House

للبيئة من حوله لا نقمة عليها. إن عملاءنا يرسلون إلينا بخطابات يخبروننا فيها بأن ما شيدناه لهم من مبان قد أسهم في تغيير نمط حياتهم كلياً، بل ووجودهم من الأصل. والأمر اليوم يختلف عن الماضي. وأنا عازم على القيام بذلك لأجل بلادي».

من المؤكد أن هذا هو ما تحقق له. لم يفهم مايك والاس مصطلح «حيوي»، وكان على رايت أن يبين له أنه يقصد به الطبيعة، وأن المعمار الحيوي هو في جوهره معمار الطبيعة. واليوم، وبعد خمسة وخمسين عاماً، تسنى لنا أن نفهم المعمار الذي تَحَدَّثَ عنه منذ أكثر من نصف قرن مضى.

(8) «البناء المثالي لا يؤذي الطبيعة، ولكنه يزيدها جمالاً على جمال، وبدرجة تجعله إضافة جمالية زادت من بهاء المكان».

يمثل رايت نموذج الخطوط المعمارية الواضحة البسيطة. وكان إيمانه هو أن البناء الأمثل هو ذاك الذي يتكامل ببيئته المحيطة. ولم يعجب إطلاقاً بما اتصفت به الأنماط المعمارية السابقة عليه من مبالغة في التفاصيل الدقيقة والزخارف.

(9) «المعمار حياة، أو هو على الأقل تشكيل للحياة وتجسيد لها، ومن ثَمَّ فهو أصدق تسجيل للحياة كما عشناها في العالم بالأمس واليوم وفي المستقبل».

ربما كان المعمار أصدق توثيقاً للحضارات في نموها وتطورها وحياتها: فالفن يبوح بأسرار لحظة من لحظات الزمن، بينما يبوح المعمار بحكاية ماضٍ وحاضر ومستقبل. انظر إلى منازلنا الحديثة اليوم. انظر إلى خطوطها المستقيمة، ومساحاتها الواسعة المفتوحة، وإلى الأسقف المنخفضة وكيف تتكامل بسلاسة مع التضاريس والأمكنة على تنوعها. ولا شك في أننا نرى تأثير فرانك لويد رايت حاضراً بقوة في كل منها.

(10) «العمارة ليست بمعزل عن الفنون الأخرى، بل ثمة علاقات تبادلية بينهما».

يُعتقد أن متحف ججنهايم في مدينة نيويورك هو أهم إسهامات فرانك لويد رايت في فن العمارة وكذلك في علاقته بمجمل الفنون الأخرى. فقد نجح في توحيد وصهر تاريخ البشر والزمن والفنون والعمارة في كيان واحد. ففي هذا الكيان الحداثي تتعايش الفنون والعلوم والطبيعة والمعمار والأنثروبولوجيا معاً بكل وئام. وعبر هذا البناء، تحققت الريادة لرايت في التأسيس للعديد من الخطوط المعمارية التي صارت اتجاهاً سائداً في عمارة عصرنا الحالي. فلقد كان صاحب رؤية حقيقية وعبقرياً معمارياً سبق عصره بعصور.

فرانك لويد رايت عبقرية معمارية فذة. اشتهر برؤيته الثاقبة التي طالما كانت مثار الجدل والنقاش. وقد أكسبته نظرياته وقناعاته التي آمن بها مكانة مرموقة بين أقرانه. وظلت آراؤه وتأملاته وتنبؤاته من بعده إلهاماً لكل فنان ومعماري في عصرنا على اختلاف توجهاتهم. فعلى سبيل المثال سنجد مبادئه متحققة في أعمال لو كوربوزيه وبيتر آيزنمان، على ما بينهما من اختلاف ربما يصل إلى حد التناقض.

لو كوربوزيه رائد العمارة الوظيفية

كان المعماري الفرنسي لو كوربوزيه معاصراً لرايت. وقد مثلت نظريته المعمارية مرحلة رئيسية ومهمة من مراحل تطور «العمارة الحديثة» في فرنسا، فترة ما بين الحربين. واعتبرت أطروحاته الأسلوبية وأعماله المعمارية بمنزله أمثلة ناصعة للفكر المعماري الحداثي ليس فقط في فرنسا، وإنما في مناطق عديدة من العالم. كان لو كوربوزيه شخصية متعددة الاهتمامات، فبالإضافة إلى كونه معمارياً مجدداً كان مخططاً للمدن، ورساماً وكاتباً، ومصمماً ومُنظِّراً، وساهمت اهتماماته المتعددة تلك إلى تكريس حضوره اللامع في المشهد المعماري العالمي. وعلى الرغم من أن الأبنية التي نفذها لوكوربوزيه تُعد قليلة نسبياً، لكن كل منها كان بمثابة خطوة كبيرة في تطور مبادئ «العمارة الحديثة». وتمتاز المباني التي صممها بحضور واضح للمعايير للهندسة الخالصة المعتمدة على الأشكال الأساسية كالمكعب، ومتوازي الأضلاع والأسطوانة، وقد كتب يقول ذات مرة «إن مشاكل البناء الحديث الكبرى يمكن حلها فقط عبر استخدام الهندسة المنتظمة. إذ يتجه مهندسو اليوم نحو إنتاج الكتل ذات الخطوط الهندسية الواضحة فيكتشفون أشكالاً واضحة وقوية التأثير، تريح الأبصار وتوفر للعقول متعة النظر إلى أشكالها الهندسية. كذا هي المصانع، أولى ثمار العصر الجديد. وهكذا يضع مهندسو اليوم أنفسهم في اتساق مع ذات المبادئ التي طبقها أمثال برامنته ورافائيل منذ زمن بعيد».

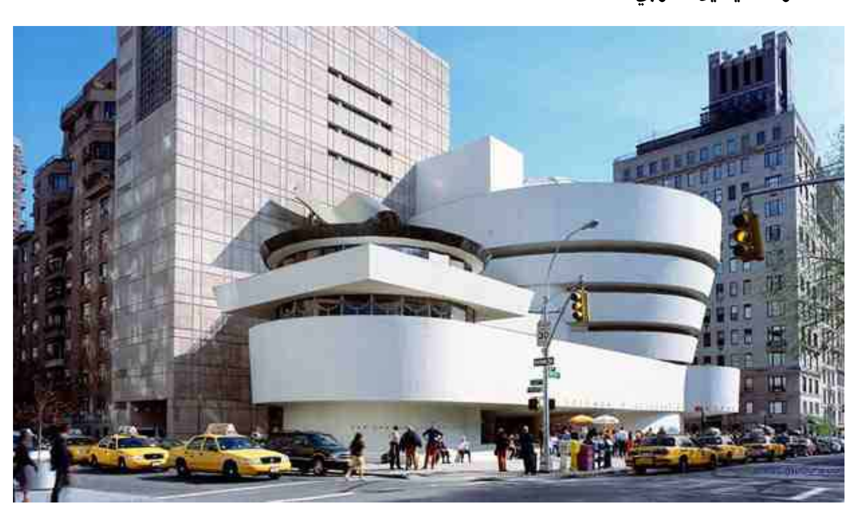
يتضح من عبارة لو كوربوزيه



منزل الشلال



منزل تاليسين الغربي Taliesin West House



منزل تاليسين الغربي Taliesin West House

إن التشبه بالآلة وبنتاج المهندسين الصناعيين لا يُراد به الوظيفية البحتة Pure Functionalism، بقدر ما يُراد به التعبير عن إنجازات مهندسي العصر الصناعي في تقنين نماذج نمطية اعتماداً على أحجام هندسية بسيطة يسهل التعامل معها ضمن إمكانيات الصناعة الآلية، وهي في الوقت ذاته ذات مظهر جمالي جاذب.

إن الحقبة الجديدة في رأي لو كوربوزيه لابد أن تعبر عن روح العصر الصناعي الذي يعتمد على التنظيم والنمذجة ضمن مواصفات ومقاييس معيارية تنسجم والأهداف المتوخاة من الأداة قيد التصميم. ومثلما هي الصناعة، أرادها لو كوربوزيه في العمارة. فكلما كان الحل بسيطاً ومباشراً، كان أقرب إلى الأشكال الهندسية. لذا ذهب إلى أن الجمال في التصميم المعماري رهن استخدام الأحجام الهندسية البسيطة أو النقية أو التي تمثل الحلول التنظيمية الأنموذجية.

بيتر آيزنمان: تفكيك أم إعادة بناء؟

كان بيتر آيزنمان من أشهر معماري الاتجاه التفكيكي، آمن بأفكار دريدا حول علاقة الميتافيزيقا بالمعمار. وقد رأى أن فلسفة الحضور قد تجسدت عبر مفهومين مزدوجين هما: الوحدة والأصل. هذه المفاهيم بالنسبة له ناجمة عن الرغبة والحنين لدى الإنسان لمعرفة من أين أتى وما هو موقعه في هذا العالم. لذا فالإنسان يحتل موقعاً مركزياً ضمن إطار العمل المعماري. أما المفاهيم الأخرى مثل الجمال والوظيفة، فهي كلها خاضعة للبعد البشري الذي يعتبر الإنسان حقيقة الكون المركزية. بالإضافة لذلك رأى آيزنمان أن إنسان ما بعد الحداثة يتطور في عالم لا يحتوي نموذجاً مثالياً موحداً، بل متعدداً ومقطعاً. وانطلاقاً من هذه الحقيقة رأى آيزنمان أن التساؤل الديني حول الأصل لم يعد متطابقاً مع عصرنا ويجعل الإنتاج المعماري مُنغلقاً في أفكار مسبقة كالمركز والنسق والتنظيم والوظيفة، وهي كلها تعمل على تساوي التعبيرات المعمارية.

من هنا رأى آيزنمان أن الهندسة الإقليدية والأفلاطونية لا يمكن أن تعبر وبسبب نقائها الجوهري عن حالة التعقيد والتقطيع التي تميز إنسان هذا العصر. لذا فلابد من القيام بثورة على «العمارة الحديثة» بغية تفكيكها وإعادة بنائها من جديد وفقاً لتلك المتغيرات. كتب آيزنمان قائلًا: «الكتل الأفلاطونية التي عمل عليها لوكوربوزيه لم تعد مناسبة لفهم الظواهر الحالية. التناظر غير قادر على أن يتكلم عن علاقاتنا مع المحيط؛ إنها أشياء أصبحت من الماضي». ويرى آيزنمان أنه يجب التخلص من مفهوم الوحدة والأصل كيما تتحرر العمارة من الميتافيزيقا التقليدية، وهي «فلسفة الحضور» بمصطلح دريدا، وذلك لإسقاط النموذج الكلاسيكي للعمل المعماري. وسيغدو التفكيك عند آيزنمان بمثابة تمرد على كافة الصيغ التقليدية للتفكير ولفهم الأعمال المعمارية.

محمد حسن الجندي

قــمــة أطـلـسـيـة

د. عبد الكريم برشيد

قد يكون كافياً - في مقام التقديم - أن أقول ما يلي، هذا الرجل شاعر وكفى، شاعر حقيقي، له حِسّ الشعراء، وله حس الصوفيين، وله نبوءة العرّافين، وله ذوق الفنانين، وله مسار العارفين، وله صدق المؤمنين، وله روح الحالمين، وقد يكون هو نفسه قصيدة شعريّة، أو يكون ملحمة مغربية بنفس شعري ولا أحد يدري.

لقد اختار هذا الرجل المسرح، ولا يختار المسرح إلّا مَنْ كان في مستوى السؤال الوجودي الكبير، ولا يقترب منه إلا مَنْ استطاع أن يدرك درجة التحدي في الوجود وفي الموجودات، ولا يدخله إلا من كان إنساني النزعة، وكان مدني الانتماء، وكان ديموقراطي الطبع، وأعتقد أن هذا المبدع قد أدرك هذه الدرجة، ولقد رأيناه وسمعناه وعرفناه ممثلاً وكاتباً ومخرجاً وشاعراً غنائياً، وعرفناه قارئاً للتراث وللواقع ولما وراء الواقع وللتاريخ وللعيد وللاحتفال الشعبي المُتجدِّد.

هو الواحد المتعدد إذن، ولقد تعددت أسماؤه بالأدوار التي كتبها وعاشها بصدق، ولأنه أكبر من أن يكون نفسه وكفى، فقد كان عنترة العبسي، وكان سيف بن ذي يزن، وكان شاعر الحمراء، وكان له حضور في المسرح والراديو وفي السينما وفي التليفزيون وفي الحياة اليومية بين الناس ومع الناس.

هذا المُبدع ينتمي إلى جيل التأسيس في الثقافة المغربية الحديثة، الجيل الذي لم يجد جامعة أمامه، فحوَّل الحياة كلها إلى جامعة شعبية مفتوحة، ولم يجد أساتذة فكان ضرورياً أن يكون هؤلاء الرواد أساتذة أنفسهم، ولم يجدوا أمامهم كتباً، باستثناء كتاب الحياة الكبير والخطير، وهل هناك ما هو أبلغ وأصدق وأخطر من هذا الكتاب؟

وهو ممثل شامل ومتكامل، بمعنى أنه شاعر يلقي ويؤدي في نفس الآن، وفي الإلقاء يمكن أن تجد الخطيب والمغني، وتجد المقرئ المُجوِّد، وفي الأداء المسرحي يمكن أن تجد الحكواتي والمدّاح، وتجد المبسط الشعبي كما نعرفه في الساحات الشعبية المغربية والعربية، وبهذا فقد كان دائماً قريباً من أذن الجمهور، وكان قريباً من عينه أيضاً، وكان قريباً من عقله وروحه ووجدانه، وهنا يكمن سر نجاح جيل كامل من الممثلين الكبار، والذين تخرجوا من الكتاب ومن الحلقة ومن الموسم الشعبي، وتخرجوا من حلقات الذكر، ومن حلقات المديح والسماع، ومن حلقات فن الملحون وفن العيطة والآلة، ومن حلقات أحيدوس وأحواش، والذين كانوا قريبين جداً من ثقافة الناس ومن همومهم اليومية ومن اهتماماتهم الحقيقية، والجندي ابن الزاوية التيجانية، وبذلك فقد كان قريباً من وجدان الناس ومن رواحهم.

بهذه الثقافة الشعبية الأصيلة إذن، والتي لها ارتباط بالديني والدنيوي، ولها ارتباط بالمحسوس والمتُخيَّل، وباليومي والتاريخي، ولها ارتباط بالمكتوب والشفهي، استطاع هذا المبدع أن يكون كبيراً جداً، وأن يكون في مستوى عظمة أبي الفنون، واستطاع أن يكون سفيراً للمغرب إلى كل العالم العربي، ومنه إلى كل الكون.

أليس هو كاتب ومخرج ومبدع ملحمة العهد، والتي ساهمت في افتتاح دار الأوبرا بالقاهرة؟

أليس هو الذي أعطانا أسرة كاملة من الفنانين ومن المبدعين الصادقين؟


محمد حسن الجندي

أليس هو أحد مؤسسي المسرح الإذاعي في المغرب، وهو أحد الذين حببوا المسرح للناس بعد الاستقلال، وهو أحد الذين نشروا تقليد الذهاب إلى المسرح، وذلك إلى جانب تقليد الذهاب إلى الحمام وإلى المتنزهات وإلى الأسواق والمواسم ؟

هذا المبدع الكبير، هو ذلك الحكيم الذي مَثّلَ دور أبي جهل في فيلم «الرسالة» لمصطفى العقاد.

وهو ذلك الذي مَثّلَ دور رستم الفارسي في فيلم «القادسية» لصلاح أبي سيف.

وهو ذلك المُقاوم الذي رأيناه ثائراً ومتمرداً في فيلم« بامو» لإدريس المريني.

وماذا يمكن أن أقول أيضا؟

محمد حسن الجندي إنسان حقيقي، إنسان بكل ما في هذه الكلمة من معنى، وأعتقد أنه ليس سهلاً أبداً أن تكون إنسانا، وأن تدرك درجة الإنسان فيك، وأن تحافظ على جوهر إنسانيتك، وألا تبيع نفسك للشيطان كما فعل فاوست..

هذا زمن الإغراءات والغوايات، والصادقون هم الذين حافظوا على عذريتهم، والذين لم يغيروا المعطف والقناع، والذين لم يستبدلوا لغة الكلمات بلغة الأرقام، ولم يفرطوا في الحقائق في مقابل الأوهام.

وهو مغربي من هذه الأرض، وليس سهلاً أبداً أن تكون مغربياً في زمن العولمة المتوحشة، وأن تحافظ على ثقافتك وعلى قيمك وعلى لغاتك وعلى هويتك وعلى رسالتك في المسرح وفي الحياة، وأن تناضل ضد التبعيّة وضد النذلية وضد القبح وضد الفوضى وضد الاستلاب وضد داء فقدان الذاكرة وضد مرض فقدان الكرامة..

حقا، ما أصعب أن تكون إنساناً في هذا السوق العالمي الكبير، وأن ترفض أن تكون سلعة وبضاعة، وأن تكون أكبر من كل الماركات العابرة للقارات، وأن تكون في خدمة القيم الرمزية الخالدة، وذلك بدل أن تكون في خدمة الأصنام والأوثان البشرية أو المادية..

وما أصعب أن تكون مقيماً ومسافراً في الآن نفسه، وأن تغادر هذه البلاد من غير أن تهجرها، وأن تكون مثل جدك الطنجي ابن بطوطة، وأن تكون كما فعل أجدادك الذين تركوا مزارات في كل مكان، والذين تركوا أحياء في القدس وفي مصر وفي السودان وفي كثير من البلدان، أنت أيضاً كنت سفيرنا إلى المشرق العربي، وقد مثلتنا أحسن تمثيل، واستطعت أن تتمدّد في هذه الجغرافيا الواسعة، وأن تربط بين مغرب الشمس ومشرقها..

لقد كنت كبيرا لأنك عرفت أنك من وطن ذكره شكسبير في مسرحية عطيل، وفي مسرحية تاجر البندقية، ومن هذه الأرض التي لها وجود في المعتقدات اليونانية القديمة، والتي تصوّرت أن هذه السماء العالية لا يمكن أن يرفعها إلا الأطلس العملاق، وذلك قبل أن يصبح هذه السلسلة الجبلية التي نعرف..

وأخيراً، مَنْ يمكن أن ينسى صوت الجندي في مسلسل الأزلية الإذاعي وهو يقدم شخصيته في الجنيريك:

«سموني وحش الفلا
واسمي سيف ذي يزن
رموني أهلي في الخلا
واحماني الخالق الرحمان»

وأهله وصحبه وتلاميذه والمعجبون به، وما أكثرهم، لا يمكن أن يرموه أبداً، ولا يمكن أن ينسوه، لأن اسمه يستعصي على النسيان.

نماذج تعليمية متقدمة

محسن زردان

النظام التعليمي حجر الزاوية في تقدُّم الشعوب أو تأخُّرها، يؤرِّق بال الدول والمجتمعات بأكملها في سباقها المحموم لاعتلاء منصّة أرقى الأنظمة التعليمية. العالم العربي يعيش أزمة تعليم نظراً لفشل السياسات التعليمية منذ بداية استقلاله عن المحتل الخارجي.

يبدو من ذلك أن المشهد التعليمي يكتنفه الغموض، وأفق المستقبل يطرح أكثر من علامة استفهام. على ضوء ذلك سنحاول الكشف عن بعض التجارب للنظم التعليمية الرائدة التي حقَّقت نتائج طيّبة فيما يخصّ جودة التعليم، مما سيتيح لنا رصد تلك التجارب التي يمكن الاستئناس بها سعياً إلى تدارك الوضع القائم.

الأنظمة التعليمية غدت تُصَنَّف بناء على معايير علمية من خلال التركيز على قياس مدى قدرة المتعلِّم على ضبط مواد الكتابة، الرياضيات والعلوم. إذ منذ سنة 2000 ظهر على الساحة الدولية مرجع بحثي يطلق عليه «البرنامج العالمي لتتبُّع مكتسبات المتعلمين- pisa»، يتمّ إجراؤه بمعدَّل كل ثلاث سنوات للطلبة البالغة أعمارهم 15 سنة، يتعلّق بـ 34 دولة متقدمة.

هذا البرنامج البحثي أثارت نتائجه زوبعة وجدلاً كبيرين، حيث اكتشفت الدول الأوروبية المتقدِّمة والعريقة مثل فرنسا وألمانيا أنهما خارج قائمة الدول العشر الأوائل المتصدِّرة للترتيب، في حين تصدَّرت دول مثل كوريا الجنوبية، فلندا، هونغ كونغ وسنغافورة ترتيب هذه القائمة.

في ردِّها وتعليقها على هذه النتائج المخيِّبة للآمال بالنسبة للدول المتقدِّمة التي تضرَّرت من هذا التصنيف عَزَت النقابات التعليمية هذا التراجع إلى ضعف الموارد المالية المخصَّصة للتعليم، وكذا التفاوت الطبقي بين مكوِّنات النسيج المجتمعي. هذا الطرح لا ينسجم بتاتاً مع الوقائع، حيث إن الدول الأوروبية المتقدِّمة قامت بمضاعفة ميزانيتها المخصَّصة للتعليم إلى ثلاثة أضعاف، غير أن النتائج ظلت مستقرّة على حالها.

فالولايات المتحدة الأميركية تملك أعلى معدَّل إنفاق لكل تلميذ، لكن ذلك لم يشفع لها أن تنيل أسفل القائمة فيما يخصّ النتائج المحصَّلة المتعلِّقة بتعليمها الثانوي.

عدد كبير من الباحثين المتخصِّصين في الميدان مقتنعون بدور عامل البيئة الاجتماعية في جودة التعليم والتحصيل الدراسي؛ من هذا المنطلق أبرزت الأبحاث الميدانية أن الفشل الدراسي يبقى جدّ مرتفعاً بالنسبة للتلاميذ المنحدرين من وسط بيئي وأسري فقير ومهمَّش.. بل أكَّدت أن نتائج التحصيل الدراسي ترتبط بنسبة 60 في المئة بعوامل خارج فصلية، خصوصاً منها، مستوى الدخل الفردي للأسر. في حين هناك آراء مضادة مفادها أن أستراليا والصين تعرفان تفاوتاً ملحوظاً في الدخل بين الأسر غير أن نتائجها جاءت مشرِّفة، حيث احتلَّت أستراليا المرتبة التاسعة في آخر دراسة للبرنامج العالمي لتتبُّع مكتسبات التلاميذ في حين احتلَّت الصين المرتبة الأولى.

يبدو أن للعامل الثقافي دوراً حاسماً ومحورياً في هذا الصدد، حيث الآباء في الدول الآسيوية يولون اهتماماً متزايداً بنتائج فلذات أكبادهم، ويتدخَّلون- بشكل أكبر- في اختيار المؤسَّسات التعليمية لأبنائهم مقارنة بالدول الغربية.

هذا المعطى جعل دول مثل سنغافورة، هونغ كونغ، وكوريا الجنوبية تحتلّ الريادة ورأس قائمة الترتيب الذي أشرف عليه مكتب الدراسات «ماكينزي» فيما يتعلَّق بالنظم التعليمية.

يمكن إبراز عوامل نجاح النظم التعليمية التي شملتها الدراسات في أربعة عوامل هي:

1- منح استقلالية أكبر للمؤسَّسات التعليمية.

2- التركيز على تحسين أداء التلاميذ الذين يعانون من صعوبات دراسية.

3- تنويع حجمِ المؤسَّسات التعليمية، وعرضِها.

4- توفير مدرِّسين ذوي مستويات

وكفاءات عالية، وإعدادهم جيداً.

فنلندا.. الدولة الرائدة في التعليم

فنلندا الدولة الإسكندنافية يتميَّز سرّ نجاح تعليمها في تسطير برنامج واضح الأهداف يبتغي الإلمام الجيد باحتياجات التلاميذ، ودعم المتعثِّرين منهم، مع إفساح مجال أكبر للأنشطة الرياضية واللعب والهوايات من خلال توقُّف الدراسة في حدود حوالي الساعة الثانية بعد الظهر في مستويات التعليم الابتدائي.

من جهة أخرى النظام التعليمي الفنلندي يتيح للتلميذ ابتداء من سن 15 اختيار إحدى الشعب التقنية، في حين يتمتَّع نظام البكالوريا بمرونة كبيرة، حيث التلميذ ليس ملزماً بحضور دروس المواد ليتسنَّى له اجتياز الامتحان، بل لديه الخيار أيضاً في إمكانية اجتياز امتحان السنة الموالية إن أبدى استعداداً لذلك وقدرة على ضبط المواد الدراسية، فضلاً عن إمكانية منحه فرصاً أخرى لمعاودة اجتياز إحدى المواد التي لم يحصل فيها على نتائج مُرْضية.

تضع فنلندا نصب عينيها معايير الكفاءة لاختيار المدرِّسين الملائمين لممارسة مهنة التدريس؛ لأن ضمان المدرِّس الجيد فيه نجاح للتعليم الجيد، حيث تحرص على توجيه الطلبة المتفوّقين لولوج هذه المهنة المصيرية في حياة الشعوب.



تدريب التلاميذ الفلنديين على فعل المطالعة من أسس النظام التعليمي الفنلندي الذي يعدّ التفوق الدراسي مرتبطاً بشكل كبير بالمطالعة.

علاقة مركبة

شعبان يوسف

كثيرون لديهم انطباع يصل إلى حَدّ اليقين أن العلاقة بين الكاتب عباس محمود العقّاد والأديب الناشئ سيّد قطب، بدأت بالتجاذب، وهذا ليس صحيحاً تماماً. والمقال الأول الذي نشره سيّد قطب في جريدة «البلاغ» الأسبوعية كان منتقداً للعقّاد، رغم العبارات العاطفية والتقديرية التي أحيطت بالمقال، وكان ذلك في 1928، وكانت جريدة البلاغ، التي كان يرأس تحريرها الصحافي عبد القادر حمزة، منحازة بشكل مفرط إلى حزب الوفد، وكان العقّاد في ذلك الوقت هو كاتب الوفد الأول، وكانت ميول قطب في بداية حياته وفدية، وله قصيدة في رثاء سعد زغلول تعبّر عن ذلك جداً، وكان الخلاف بين العقّاد وقطب قد نشأ حول مقال كتبه العقّاد يتحدَّث فيه عن عاطفة الشيوخ، ورَدّ عليه قطب في العدد التالي، ولكن العقّاد رَدَّ على قطب في العدد الذي تلاه، وكان رفيقاً به، ولم يكن حاداً وقاسياً على عهد القرّاء به، وربما يكون ذلك الحنوّ عنصراً جاذباً لسيّد قطب، الذي انجرف تماماً إلى أن يقتفي آثار العقّاد، ويجعل من نفسه تلميذه الأول والناطق بلسانه، والمدافع عنه كما لم يدافع عنه أحد، وكانت المعارك التي خاضها قطب بسبب العقّاد تجلب عليه الكثير من الهجوم العنيف، فمن المعروف أن سيّد قطب يدافع بضراوة عن العقّاد، ويهاجم كل من يقترب من أستاذه، فكانت معركته مع جماعة أبوللو في الثلاثينيات أول شاهد على ذلك، وهاجمه الشاعر أحمد زكي أبوشادي بعد أن نشروا له شعراً ونقداً في المجلة، وكان قطب يخوض المعارك بدلاً من العقّاد، وربما كان ذلك يرضي أستاذه. وكانت المعركة الشهيرة التي دارت بين قطب والمحقق محمود محمد شاكر على صفحات الرسالة، والتي تطرَّق إليها كُتّاب آخرون، فعندما كان محمد سعيد العريان يكتب سلسلة مقالات عن مصطفى صادق الرافعي على صفحات الرسالة، والتي انتهت بكتاب ضخم عنه، انبرى قطب ليهاجم العريان بقوة، عندما تعرَّض لعلاقة الرافعي بالعقّاد، ورغم أن العقّاد نفسه لم يردّ، إلا أن سيّد قطب هو الذي اندفع، وراح يكيل أشكالاً من الهجوم على سعيد العريان، وكذلك مصطفى صادق الرافعي نفسه، وهنا رَدّ عليه محمود شاكر على مدى خمسة أعداد موضّحاً التجنّي الذي كشفت عنه مقالات قطب، وهذه المعركة- على وجه الخصوص- أظهرت الولاء الفكري والشخصي والإنساني الذي يكنّه سيّد قطب لعباس العقّاد. والذين بحثوا في حياة سيّد قطب توقَّفوا أمام «انقلابه» منذهولين، وفسَّروه تفسيرات عديدة، فذهب علي شلش إلى أنه لم يحظَ بتقدير كبير من الجماعة الثقافية، فآثر الابتعاد إلى مجال آخر، وهناك مايثبت ذلك في رأي شلش، وهناك عادل حمودة الذي اعتبر أن كتابات سيّد قطب الأدبية لم تكن ذات رفعة أدبية، ومن ثَمَّ لم تكن أصيلة، لذلك فهو هجرها إلى التفكير السياسي، وكذلك حلمي النمنم الذي اعتبر أن سيّد قطب لم يكن مثقفاً مثل أساتذته، ولذلك كانت الرؤية سطحية عنده، وعزا النمنم ذلك إلى أن قطباً لم يكن يقرأباللغة الإنجليزية، واعتبر أن ذلك قصوراً لدى قطب، وهذا رأي مثير للدهشة، فهل كل الذين لا يقرأون بلغات أجنبية، نحسبهم غير مثقّفين؟، فإذا كان كذلك، سوف نخرج كثيراً من الكتّاب والمبدعين من زمرة المثقّفين. من يقرأ كتابه وسيرته «طفل من القرية»، سيدرك أن هذه الحياة التي عاشها في طفولته، من الممكن أن تنتج هذا النوع من


عباس محمود العقاد

الحياة، والحماس البارز الذي كان ينتاب قطباً في الثقافة والأدب في عقدَي الثلاثينيات والأربعينيات، تحوّل إلى حماس سياسي وديني في الخمسينيات والستينيات، ولمّا لم يلقَ مايريده من أساتذته، وخاصة العقّاد، تأثر، وترك ذلك في نفسه مرارات كثيرة، ففي مقال مؤثّر كتبه قطب في مجلة (الرسالة) في 10 سبتمبر/أيلول 1951، أي بعد عودته من أميركا، وتحت عنوان «إلى أستاذنا الدكتور أحمد أمين» يقول قطب بأسى شديد: «دعوني الآن أصارحكم بتجربتي الخاصة، التي تركت في نفسي ذات يوم مرارة، ومن أجل هذه المرارة لم أكتب عنها من قبل، حتى صَفَت روحي منها، وذهبت عني مرارتها، وأصبحت مجرّد ذكرى قد تنفع وتَعِظ، لقد كنت مريداً بكل معنى كلمة المريد لرجل من جيلكم تعرفونه عن يقين، ولقد كنت صديقاً أو ودوداً مع الآخرين من جيلكم كذلك، لقد كتبت عنكم جميعاً بلا استثناء، شرحت اراءكم، وعرضت كتبكم، وحلّلت أعمالكم بقدر ماكنت أستطيع، ثم جاء دوري ..جاء دوري في أن أنشر كتباً بعد أن كنت أنشر بحوثاً ومقالات وقصائد، لقد جاء دوري في نشر الكتب متأخّراً كثيراً، لأنني آثرت ألا أطلع المئننة من غير سُلّم، وأن أتريّث في نشر كتب مسجّلة حتى أحسّ شيئاً من النضج الحقيقي يسمح لي أن أظهر في أسواق الناشرين، وكان أول كتاب نشرته هو ذلك الكتاب الذي نال إعجاب صديقكم الراحل المغفور له عبد العزيز باشا فهمي ...فماذا كان موقف أستاذي؟وماذا كان موقف جيلكم كله؟ ماذا كان موقف جيل الشيوخ، لا من هذا الكتاب وحده، ولكن من الكتب العشرة التي نشرتها حتى الآن؟، أراجع كل ماخطته أقلام هذا الجيل كله عن عشرة كتب، فلا أعثر إلا على حديث في الإذاعة لفقيد الأدب المرحوم الأستاذ المازني، وعلى إشارة كريمة للأستاذ توفيق الحكيم في أخبار اليوم»، ويستطرد في اعترافاته التي تنمّ عن مرارة شديدة، وهو الذي كتب عن طه حسين وتوفيق الحكيم وعبدالقادر حمزة ونجيب محفوظ الذي كتب عنه مقالاً مجيداً، ولكن محفوظاً لم يكن من الأعلام الذين ينتظرهم قطب، وأهدى قطب كتابه «طفل من القرية» إلى د.طه حسين، موضّحاً إجلاله وتقديره له، وهذا الكتاب الذي كتبه على غرار «الأيام»، وكان قد كتب عام 1947 روايته السيرية «أشواك» على غرار «سارة» للعقّاد، وكان ولاء سيّد قطب إلى الجيل الذي سبق منقطع النظير، وكان الولاء الأكبر لأستاذه الجليل العقّاد خاصاً جداً. والذي يقرأ العبارات التي كان كتبها قطب عن العقّاد، سيلاحظ مدى التعظيم لا الولاء، فقط، لهذا الأستاذ.



خالد النجار

أيام في الريف الفرنسي

آرل ... الثلاثاء 10 جوان

وصلت إلى آرل بقطار الظهيرة وسط حرارة قاتلة بدت آرل مدينة إيطالية جنوبية ضاجة في مقابل قرى مقاطعة بورغونيا التي غادرتها، بورغونيا الصامتة والمقفرة والمنطوية على نفسها، بورغونيا بخيولها وأبقار الشارولي وقراها.

الشاهدة على العصور الذهبية للكثلكة: مارسيني، آرتي، شارليو، رووان باري ليمونيال، قرى منعزلة في الجبال والصّمت، مُتوحّدة بأديرتها وكنائسها وقصورها الصفراء القيمة الشاهدة على عصر الإقطاع بكل ثرائه الثقافي. في المقابل بدت آرل في سطوع ألوانها تحت شمس الظهيرة القاسية سعيدة كما هي في رسوم فان خوخ لم يتغير منها شيء.

ذهبت رأساً إلى غاليري ماريان الذي هو في الآن محل لبيع الأنتيكا.

كانت ماريان جالسة إلى صديقتها في بذخ صالون آر ديكو بمريلتها الزرقاء البحرية كما لو أنها بورتريه لرسام تعبيري من أربعينيات القرن العشرين.

وكان حديث عن التليفزيون قلت لماريان كل الناس تتفرج على التليفزيون وهكذا فقدوا حريتهم.

صارت البرامج التليفزيونية هي التي تُحدّد المواضيع التي يخوضونها أثناء لقائهم، أمّا أنا فلي تليفزيون لو تدرين غريب. كل التليفزيونات مرئية سوى تليفزيوني فهو مسموع أي شبيه بالراديو.

قالت باستغراب كيف؟!!

قلت ببساطة لأنه ليس لي تليفزيون ويأتي صديقي بشير كلّ صباح ويروي لي آخر البرامج التي رآها باختصار تليفزيوني مسموع مثل الراديو إنه رواية صديقي. واكتشفت بالتالي أن سياسة القنوات هي التي تُحدّد لي المواضيع التي أخوض فيها مع صديقي كلّ صباح.

وردّت بذلك الجواب الكلاسيكي أنت حرّ ولك أن تغلقه في أيّ لحظة.. فما عليك سوى أن تضغط على زر الريموت كنترول أو تتحول إلى قناة أخرى.

قلت هل تعتقدين في تلك الحرية بعد أن يكون قد أخذك التليفزيون إلى حيث يريد وأوحى لك بما يريد؟

صمتت للحظة ثم أردفت:

ورغم ذلك تفرجت أخيراً على برنامج تليفزيوني من أروع ما رأيت في قناة آرتي الثقافية الجادة عرض فيه منتجه سيرج مواتي مجموعة من الفنانين التونسيين الشبان من رسامين وراقصين وموسيقيين، وقد أعجبت بفلانة وذكرت اسماً نكرة...

وأكملت أنا: ولابدّ أنّ سيرج مواتي التونسي الأصل قد ساق الحوارات إلى مواضيع الإسلام والنهضة ووضع المرأة في تونس ولابدّ أيضاً أنّه عرّج على علمانية بورقيبة.. كما لابد أنّه ذكر بقية الفيروسات الثقافية المُتخفيّة تحت عناوين ويافطات الحداثة براقة تروق للأميّين مثل الحداثة والديموقراطية وحقوق الإنسان تلك المفاهيم الشبيهة بأثاث إيكيا الذي تشتريه مُفككاً داخل كراتين مُغلقة وتحمله إلى البيت حيث تعيد تركيبه...

وأجابت بتحدٍّ كيف تدري وأنت تقول إنك لا تتفرج على التليفزيون؟؟!! صحيح ذكر هذه المواضيع ولكن ليس كما تقول.

قلت: أدري يا عزيزتي فقد صار هذا الخطاب كلاسيكياً في الإعلام الغربي.

وقد صنعوا رموزاً أيقونات ثقافية لمحاربة أعدائهم فهم يستعملون لذلك أسماء حقيقية وكاذبة.

كان بوريس باسترناك الأيقونة التي وظفوها لمحاربة الشيوعية أوّل القرن العشرين وفي هذا السياق كتب عنه أدونيس كتاباً صدر في حينه عن دار الفكر الحر، ولكن أدونيس لا يذكره ضمن قائمة أعماله.

وفي الثمانينيات وظفوا سولجنتسين لتفكيك الاتحاد السوفياتي.

وفي المقابل لا كلمة واحدة تقال عن الأطفال الفلسطينيين المسجونين في الكيان مع أمهاتهم، لأنهم ولدوا داخل السجون، ولا عن الأسرى الذين يربو عددهم على عشرة آلاف أسير، ولا عن الإيقاف الإداري، ولا عن القنابل المسيلة للدموع التي تنهمر على المسجد الأقصى.

فقط يعود الشباب من فرنسا بإحساس بانتماء حقيقي للإنسان الأبيض، يحملون شهادات التحضر، وقد ازدادوا اضطراباً في الهويّة وانفصاماً عن واقعهم ومجتمعاتهم وحماساً كبيراً لجلد الذات، خاصة وقد كانوا قد نبتوا في بلد أريد له أن يكون مخبراً لما يقع اليوم في العالم العربي.



العمل الفني: هيام عبدالباقي – مصر